أحمد عبد المعطى حجازى

عن الحضور والغياب!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا أستطيع أن أتجاهل هذا الغياب الذى امتد بيننا وبينكم سبعة أشهر لم تستطع خلالها المجلة أن تصدر، ولا أستطيع أيضًا أن أجد تبريرًا له.

لقد احتجبنا مضطرين هذه الشهور الماضية، لأن مطابع هيئة الكتاب التى تصدر عنها (إبداع) لم تستطع توفير الورق اللازم للطبع. أما الأسباب التى منعت الهيئة من الحصول على الورق فلا علم لى بها، ولا أستطيع أن أشرحها، لأننى لا أستطيع أن أفهمها وكل ما أمكننى أن أقدمه الآن بين أيدى القراء من أعذار هو أن مسئوليتنا نحن أسرة تحرير المجلة تقف عند حد التفكير فى كل عدد وتوفير مادته المتفق عليها من القصائد والقصص، والمقالات، والمتابعات، والصور التى نضعها بين أيدى المسئولين عن طباعة ألعدد وتوزيعه، ثم ننتظر الصدور مثلنا مثل القراء.

وأنا لا ألقى التبعة على أحد بالذات، لأنى أعلم أن هناك نظمًا ولوائح وسياسات عامة وخاصة تتسبب فى حدوث هذه الاختناقات التى يمكن أن يصاب بها العمل فى مرحلة أو أخرى. ومن حسن الحظ أن كبار المسئولين فى الهيئة وفى الوزارة أصدقاء أعزاء، وفيهم كتاب وفنانون لا يقلون عنا حرصًا على تذليل العقبات التى تواجهنا، وهى ليست قليلة أو هينة. وقد تابعتموها معنا عددًا بعد عدد،ومرحلة بعد مرحلة.

لقد واجهنا فى البداية ما يمكن أن نسميه بإرهاب الحرافيش. وهم جماعة من الهواة الذين ظنوا أن مجلة تصدر عن وزارة الثقافة هى ملكية عامة يحق لأى مواطن أن ينشر فيها ما تجود به قريحته، شأنها فى تقديم الخدمة العامة شأن مدارس وزارة التربية، ومستشفيات وزارة الصحة، ومجمعات وزارة التموين، وموائد الرحمن فى رمضان. فإن كان لابد من شروط يجب أن تتوفر فى القصيدة أوالقصة أوالمقالة النقدية حتى تنشر على الناس فيجب أن تكون هذه الشروط ميسرة، وإلا تحولت المجلة إلى منتدى خاص للنخبة أو الصفوة لا يدخله غيرهم. باختصار، آراء هذا الفريق، ومعظمه من الشعراء والكتاب الشبان الذين احتفلنا بالموهوبين منهم، أن يحصل على شروط ميسرة للنشر يحصل عليها فى منابر كثيرة أخرى أسهمت فى النزول بمستوى الكتابة حتى أصبح القارئ عاجزًا عن التقدير والتمييز، وفى النهاية عن التذوق، وإذن فقد رغبته فى القراءة التى لم تعد ممتعة ولم تعد مفيدة!

وقد شرحنا وجهة نظرنا فى هذه المسألة، فقلنا: نعم ! هذه المجلة لجميع القراء الذين يدفعون فى النسخة نصف المبلغ الذى يتكلفه صدورها وتقوم الدولة بدفع الفرق. أما المادة فيجب أن تكون من أرفع مستوى ممكن حتى توفر للقارئ هذا المستوى الرفيع. وقد أثبتت أرقام التوزيع فى تلك المرحلة أن الحق معنا. لقد أراد الحرافيش أن يعمموا الحرفشة، وأردنا نحن أن نوزع أدب النخبة، وفن النخبة، وذوق النخبة على الجميع. وقد كسبنا هذه المعركة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم واجهنا معركة البرلمان، حين نشرنا صورة للوحة المصور النمساوى جوستاف كليمت (آدم وحواء)، فوقف أحد النواب فى البرلمان يندد بالمجلة التى نشرت لأمنا حواء صورة عارية. وقد تصدى الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة لهذه الحملة ومن أثاروها من الجهلاء المتاجرين بالفضيلة وهم من ألد أعدائها!

ثم واجهنا إرهاب المسدسات والسكاكين فى الأعداد التى خصصناها للدفاع عن حرية الرأى وحرية الإبداع، ومقاومة التعصب وضيق الأفق والاستبداد بالرأى وادعاء الكلام باسم الدين وامتلاك الحقيقة المطلقة، وخلدنا فى هذه الأعداد تضحيات الكتاب والشعراء والفنانين الذين افتدوا بأرواحهم حقهم وحق سواهم فى التفكير والتعبير بحرية مطلقة يجب أن نناضل فى سبيلها جميعًا، فى مصر وفى العالم كله.

ومن الطبيعى أن تستفز هذه المواقف تيارات وقوى مختلفة لم تكف يومًا واحدًا عن شن حملاتها على المجلة، وتحريض الغوغاء عليها، واختلاق الأسباب والتعلات التى تؤخر صدورها، وتحرمها من استعمال

حقها الكامل فى أن تنشر ما تشاء من المواد التى تخدم رسالتها الرفيعة، وتشرحها للناس، فتسهم فى تنويرهم وتحريرهم من بحران الوهم وأغلال الخرافة!

•

ولست أريد أن أثقل على القارئ اليوم، بل أريد أن أحتفل معه بعودتنا للقاء بعد هذا الغياب، لكنى أنتهز الفرصة لأقول له إننا عانينا الكثير، ومع هذا فنحن مصرون على مواصلة العمل، لأن الذى لم ننجزه أكثر بكثير من الذى أنجزناه.

لقد كنا نتمنى أن يصدر هذا العدد فى ميعاد أول العام، بعد مرور عشر سنوات على الصدور الثانى للمجلة. لكن الأيام والشهور مرت حافلة بالأحداث والأسئلة، فلم نملك إزاءها إلا الصمت الذى تقع مسئوليته على عاتقنا جميعًا. فما دام الكلام هو واجب الجميع، **فالصمت هوخطيئة الجميع.**

•

لقد شن الإسرائيليون حرب الإبادة على الفلسطينيين، والعالم يتفرج، والأمريكيون يتواطأون، والعرب عاجزون مقهورون. وإذا كان الضمير العالمى قد بدأ يستيقظ ويتساءل ويعيد النظر فى فهمه للصراع وإدراكه لحقيقته، فنحن لا نزال عاجزين عن مخاطبة العالم وإقناعه ومساعدته فى الوصول للحقيقة والتحرر من الدعايات الصهيونية الرائجة. بل إن البعض يتواطأ مع الصهيونيين فيضغط على الحكومة اللبنانية حتى تمنع انعقاد ندوة عن تاريخ الصهيونية كان بعض المؤرخين الأمريكيين قد دعوا لعقدها فى بيروت فى منتصف مارس الماضى، بحجة أن هؤلاء المؤرخين معادون للسامية؟!

•

وما زالت الحملة المعلنة على الثقافة المصرية مستعرة، والسهام تنهال عليها من الداخل والخارج، يشارك فيها المتاجرون بالدين فيطالبون بمصادرة الروايات ويكفرون أصحاب الرأى الحر، والمتاجرون بالحداثة الذين لا يتورعون عن استخدام المؤسسات المصرية ذاتها فى محاربة الثقافة المصرية واتهام الطبيعة المصرية بالجمود والسكون ومقاومة التطور.

ولقد كنا نظن أن هذه الحملة المعلنة على الثقافة المصرية فى طريقها إلى التراجع بعد أن ذهبت بها العربدة والجنون كل مذهب، وبعد أن استفزت المصريين جميعًا لا المثقفين وحدهم، فعرفوا أنها الغارة

التى تشن على حصونهم واستحكاماتهم العقلية والمعنوية لفتح الطريق أمام طلاب السلطة وأصحاب المصالح الصغيرة وقوافل الجلادين والنخاسين القادمين لتكميم الأفواه، وإطفاء الأنوار، وقتل الشعور بالكرامة والكبرياء، وتدمير أى محاولة للتقدم نحوالمستقبل، وإعادة الأبناء والأحفاد إلى حظائرالعصور المظلمة وسراديبها العفنة، أوتسليمهم لكهنة العولمة والمنادين على بضاعتها.

ولكى نقاوم معًا هذه الأخطاء المداهمة، سوف نواصل الصدور!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجد موريس إبراهيم

أم كلثوم آماديوس

عبقريتان فنيتان فى مناخين مختلفين

لايوجد نجم بلا كواكب، ولا يسطع نور بلا ظلال، وتقول الأسطورة القديمة: إن الشخص الذى لا ظل له هو فى حقيقة الأمر «الشيطان» بعينه.

وإذا مابهرنا بالشمس وغاب عن أنظارنا مايدور فى فلكها من كواكب، وإذا ما أخذنا بهالات النور وأغفلنا ماتسقطه من ظلال، فإننا نجد أنفسنا مأسورين فى إطار علاقة أحادية الجانب نعلن فيها الولاء والانتماء ونضمر الخشوع والخضوع لأشباح غير حقيقية.

أمتعنا فريق العمل الفنى .. الكاتب **محفوظ عبد الرحمن** والمخرجة **إنعام محمد على**، والموسيقى **عمار الشريعى** وكوكبة الفنانين والفنيين الذين اشتركوا فى إنتاج المسلسل التليفزيونى الرائع **ام كلثوم** والذى أطل علينا ولاحقناه فى معظم القنوات الفضائية العربية إبان شهر رمضان الفائت. وكيف قد إستمتعت بمشاهده عمل سينمائى منذ عدة سنوات يحمل اسم «آماديوس»، وهو لايقل فخامة عن **ام كلثوم** ويعرض جوانب من حياة **«مونات»**، واحد من أعظم الموسيقيين فى العالم وهذا الفيلم من إنتاج ١٩٨٤م وأخرجه ميلوس فورمان Melus Formann وقام بدورى البطولة فيه كل من توم هيولس Tom Hulce، ومورای ابرام Murray Abraham .

أم كلثوم . آماديوس:

ام كلثوم، كما نعلم عن سيرتها الذاتية وكما تابعنا شخصيتها فى المسلسل، ولدت فى أوائل القرن العشرين بقرية «طماى الزهايرة» بمديرية الدقهلية فى دلتا مصر .. كان والدها وأخوها من المنشدين الدينيين وقد ذاع صيتهما، وكان أن اكتشفا الموهبة العبقرية لصغيرتهما **ام كلثوم** حتى صار لها جمهور يخصها بالإعجاب ..

تعرفت على كبريات العائلات بالمنطقة وأسعدها حظها إذ سمعها عن طريق المصادفة كل من الشيخ **ابو العلا محمد** و**الشيخ زكريا احمد** ونصحها كلاهما بضرورة الانتقال والاستقرار فى مصر المحروسة، القاهرة، وكان انتقالها للقاهرة فى زمن يموج بتيارات شتى فى أعقاب ثورة ١٩١٩م .. السلطانة **منيرة المهدية** متربعة على عرش الغناء .. ليلة وفاة الشيخ **سيد درويش** يتخلف الشيخ **ابو العلا محمد** عن بطانتها فتهتز ثقتها قليلاً .. فى ليلة وفاة **سعد زغلول** باشا ينصرف عنها السميعة، إلا أن هذا المناخ كان ايضاً حافلا بمعطيات عدة تضافرت كى توطد مكانتها وتثبت اقدامها ... **الرافعى بك** و **البابلى** بك وعائلة **البوروسيلى** والشيخ مصطفى عبد الرازق باشا، شخصيات مرموقة الجانب فى المجتمع مدت لها يد العون وبذلت لها النصح المخلص .. يتبنى **ابو العلا محمد** موهبة **ام كلثوم** ويدعو أساطين التلحين للعمل معها، د. **صبرى النجريدى** يشتبك معها فى علاقة عاصفة تختلط فيها العاطفة المشبوبة بالإبداعية الموسيقية، ولكن هذه العاصفة شأنها شأن كل العواصف تهب بلا إنذار وتمر ولاتقر، يعجب **محمد القصبجى** بصوتها وبأسلوبها الأدائى وبقدرتها على إتقان الجمل الصعبة فيتعهدها بوعى ومثابرة وتشب فيما بينهما جذوة الإعجاب الممتزج بالحب وهى تلك الجذوة التى صارت تلتهب وتخبو وتقاوم فتصمد او تنكسر ولكنها أبداً لم تنطفئ إلا برحيله الأخير فى أواسط الستينيات، و **احمد رامى** الشاعر الشاب ، فى ذلك الوقت، العائد لتوه من فرنسا. قدم لـ **ام كلثوم** مايمكن أن نسميه نحن بلغة اليوم البنية التحتية الثقافية فتناول معها الأدب العربى بصفة عامة وخص بالاهتمام الشعر العربى، ويسر لها مبادئ اللغة الفرنسية، يجتمعان فى ظلال جميلة رومانسية داعب أغصانها ما يداعب موج البحر من نسيم فصارت تميل وتئن وتستقيم وتنكسر، وتبارح وتعود ولكنها لم تَشِخْ أبداً.

يتألق نجم **ام كلثوم** وتصعد إلى قمة الهرم الفنى بقفزات سريعة، وتتشعب خيوط علاقاتها التى ماغابت عنها ابداً صفتا الذكاء واللماحية، تحظى بالدعم المادى والمعنوى للاقتصادى الوطنى الأصيل **طلعت حرب** وهو الذى فتح أمامها أبواب العمل السينمائى، وتمتد أواصر علاقاتها حتى تغزو قلب السراية وترتبط بعلاقة عاطفية مع **شريف صبرى** باشا، خال الملك فاروق ويفشل مشروع الزواج لمعارضة الأسرة المالكة، تتنقل **ام كلثوم** بين المبدعين كما تتنقل ملكة النحل بين الخمائل لترتشف اجمل الرحيق من هذه الزهرة أو من تلك، بعد وصولها إلى قمة الأداء الارستقراطى فى رائعة القصبجى (رق الحبيب) تدرك أن عليها أن ترسخ مكانها بين أفراد الشعب فتتواصل معهم بعامية **بيرم التونسى** الرشيقية وبألحان **زكريا احمد** السهلة الممتنعة فتندفع قافلة نجاحها دفعات جديدة ومتوالية فى مضمار التألق. فى مناورة غير مسبوقة من الملك **فاروق**، تتقلد **ام كلثوم** (وسام الكمال) الذى لاتتقلده سوى أميرات العائلة المالكة وتمنح ايضاً لقب صاحبة العصمة، تغضب اميرات القصر اخوات الملك، ولكن ام المصريين **صفية زغلول** تبارك المرتبة الرفيعة التى رأت أن **ام كلثوم** هى لها أهل.

فى شبه نبوءة بما تحمله السنوات القليلة القادمة تغنى **ام كلثوم** للكتيبة المحاصرة فى (الفالوجا) إبان حرب فلسطين سنة ١٩٤٨م والتى كان **جمال عبد الناصر** أحد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفـرادهـا، كل من أغنيـتـى (غلبت أصـالـح) و (أنا فى انتظارك) .. ينتهى العصر الملكى بقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ورغم بعض الظروف غير المواتية فى بواكير أيام الثورة تتخذ عبد الناصر من ام كلثوم موقفاً يتصف بالنبل ويغلب عليه الإعجـاب، فى ازمة العدوان الثلاثى ١٩٥٦م تنشد من الاغانى الوطنية الحماسية ماابدع لها محمود الشريف وآخرون، وبمـبادرة من جمـال عبد الناصر فى أوائل الستينيات يتحقق ماالتقنا عليه فيما بعد «لقاء السحـاب» فى أغنية (إنت عمـرى) وتستمـر العلاقة بين ام كلثوم والثورة فى توافق ودعم متبادلين، ولكن بعد نكسة ١٩٦٧م وبعد قـرار التنحى تأخذ هذه العلاقة منحى آخر، فتجند ام كلثوم طاقاتها لرأب الصدع ومساندة الزعيم المنكسر ولإزالة الآثار المادية والمعنوية للنكسة.

يموت جمال عبد الناصر وهى فى زيارة للغناء فى موسكو فتلفها سحابة من الكآبة سرعان ماتنقشع لتنتج عدداً قليلاً من الأعمال فى عهد انور السادات وتشتد بها آلام المرض فتلزم الفراش وتتوفى فى مستشفى القوات المسلحة بالمعادى فى مارس ١٩٧٢م. بعد حياة حافلة بالتألق الذى لم يدانيها إليه شريك حتى الان .

اختزال شديد لسيرة ذاتية طويلة وعريضة تترك فى نفوسنا ما تترك الكاريزما من انطباعات، موهبة تتألق فى ظروف مواتية وعزيمة يؤازرها ذكاء ونجاح لا يسلم إلا إلى نجاح.

عودة إلى الخلف على محـور الزمن، حـوالى مـائة وخمسين عاماً قبل مولد «ام كلثوم»، وانتقال فى المكان إلى قلب أوروبا كى نرصـد مـولد ولفـجـانج آمـاديوس مـوزارت فى سالزبورج، النمسا، فى ٢٧ يناير ١٧٥٦م. أنجب والده ليوبولد سبعة أبناء لم يبق منهم على قيد الحياة سوى موزارت وأخته ماريا، حالما أدرك الوالد الموهبة الموسيقية لإبنه أطلق عليه (المعجزة التى سمح الله بميلادها فى سالزبورج) وأيقن أن عليه مسئولية صقلها وتنميتها، أخذ أجازة طويلة من عمله وسافر مع أسرته فى جولة بدأت فى منتصف ١٧٦٣ وانتهت فى نوفمبر ١٧٦٦ مروا فيها بمعظم المراكز الموسيقية فى وسط وغرب أوروبا حيث غنى وعزف كل من موزارت و مـاريا فى ميونيخ وأوجسبرج، شتوتجارت، مانهايم، فرانكفورت، بروكسل، باريس ثم لندن وامستردام وبرن، وقـد حظى مـوزارت رغم صغر سنه بقدر وافر من الإعجاب والتشجيع فى كل هذه الأماكن.

أدرك مـوزارت أن إتقان التأليف الموسيقى يتطلب التمكن من فنون الأوبرا الإيطالية وهذا ماتيسر له جزئياً بسبب السيادة السياسية للنمسا على شمال إيطاليا. ويبدأ موزارت سلسلة من الجولات يتعرض فيها لمواقف صعبة واختبارات صارمة خاصة فى فيرونا ـ Verana فى أكـاديمـيـة فـيـلارمـونيكا Accademia Filarmoniea، وعزف موزارت فى حضور البابا بعد أسبوع الآلام المقدسة ومنح لقب فارس من المرتبة الذهبية وكتب أولى أوبراته (ميثردات فارس بونتو ـ Metherdates Kaight Of Panto) وبدأ يُوجر مسبقاً لوضع بعض الأعمال الموسيقية والأوبرات عاد موزارت إلى سالزبورج وتحقق له قدر من الاستقرار المادى إذ حصل على وظيفة فى جوقة رئيس الأساقفة التقدمى كلوريدو، وفى هذه الفترة نضجت قدراته التعبيرية وأجاد استعمال الجمل الموسيقية الشعبية المستوحاة من جنوب

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألمانيا، ولكن بعد مرور سنتين غلبه الملل وكان فى سنة ١٧٧٧م قد بلغ سن الواحدة والعشرين وشعر بحاجة شديدة للتخلص من السلطة الأبوية التى كانت قد أخذت أبعاداً اختلط فيها الحرص الأبوى الشديد مع التدخل الممج، وهذا ما دفع موزارت للرحيل إلى «أوجسبرج» ليقع فى غرام الوسياوبير إلا أن والده تدخل ومنعه من الرحيل إلى إيطاليا مع آل ويبر وأجبره على السفر إلى باريس مع أمه التى ألم بها المرض وتوفيت فى ٣ يوليو ١٧٧٨م. يعود موزارت مرة أخرى إلى سالزبورج ويتلقى مبلغاً مجزيا من المال لكتابة أوبرا تُفتح فى «ميونيخ» وتلقى نجاحاً ساحقاً، ولكنه بعد عودته إلى «فيينا» وجد نفسه فى مرتبة اجتماعية يصفها هو بأنها (أعلى من الطباخين وأقل قليلاً من السائقين)، يؤلمه هذا الأمّا شديداً لأنه كان يطمع فى الارتقاء إلى مستوى من المعيشة يضاهى طبقة النبلاء التى اختلط بها فى «ميونخ»، يمنعه رئيس الأساقفة من العزف أمام الأمبراطور وفى الحفلات الكبرى مما يقتطع الكثير من دخله ويتأزم العلاقة فى البلاط ينجح موزارت فى إنهاء علاقته الوظيفية بعد مقابلة عاصفة مع رئيس البلاط فى ٩ يونيو ١٧٨١م . وسافر موزارت مرة أخرى إلى إيطاليا ليعيش فى كنف آل ويبر أصدقائه القدامى وليجد أن حبيبته الأولى قد تزوجت من ممثل يعمل فى البلاط، يسقط فى بئر من الاكتئاب وتتبعثر مشاعره بين الغضب والإحباط، ولكنه لا يلبث أن يلملم أشتاته ويعمل بكد لكسب لقمة العيش فيحترف الغناء فى معظم الحفلات ويقرر الزواج من الابنة الثالثة لأسرة ويبر كونستانزا، وكان هذا الزواج من أهم أسباب التوتر الشديد الذى اتصفت به علاقته بوالده فى هذه الفترة. ولكن كعادته .. كلما تعاظمت الضغوط تعاظمت قدراته الإبداعية فتحظى أوبراته بالنجاح الفورى والمتواصل ويبدو فيها التأثر بكل من الموسيقى الكنسية النمساوية وموسيقى الباروك باخ و هاندل .

تعود الأزمات المالية فى إطلالاتها القبيحة على حياة موزارت الذى كان يعلم أن الخلاص منها ينتظره فى الحصول على وظيفة دائمة ودخل ثابت ولكنه كان يعلم فى الوقت نفسه أن الكلمة العليا فى جوقة البلاط هى للقائد الايطالى «أنطونيو ساليرى ـ Antonie Salieri » وهو شخصية معقدة التركيب جمعت فى علاقاتها بموزارت بين مشاعر الاعجاب والحقد، والتقدير والحسد، مما جعل العلاقة بينهما تأخذ مسارات ومنحنيات عاصفة .

وصل موزارت إلى درجة رفيعة من النجاح فى «فيينا» حتى أبريل ١٧٨٧م حتى علم أن والده قد أصيب بمرض خطير فتألم له حزن شديد وأرسل إلى والده مسانداً إياه وقد وضع أمامه فى الرسالة صورة الموت باعتباره أصدق وأحسن الأصدقاء بين البشر، ومات أبوه فى مايو ١٧٨٧م يبلغ الحزن به مبلغه وينطوى على ذاته فى اكتئاب عظيم يمتد حتى نهايات ١٧٨٩م ولكنه على الرغم من قسوة المشاعر وشدة الأسى يكتب أعظم أعماله الاوركسترالية على الإطلاق وهى «زواج فيجارو ـ Lezze di Figaro» و «دون جيوفانى ـ Don Giovanni» و «الناى السحرى ـ The Mahic Die Zauberglote _ Flute»

فى نهاية ١٧٩٠ يحيى حفلاً للبيانو يفشل فشلا كبيراً ويلوح شبح الفقر من جديد وتهب هبة أخرى موجة من الرياح الخريفية، يمرض أسابيع قليلة فى «براج»، دون أن تستسلم نفسه للمرض ويكتب لزوجته مشجعاً إياها بأنًا

فيها الأمل ويقال أنه عانى من الملاريا أو من حمى روماتزمية شديدة ويقال ايضا انه مات مسموماً بمؤامرة من «ساليرى» فى ٥ ديسمبر ١٧٩١م عن عمر يناهز الخامسة والثلاثين. لم يحضر دفنه غير عدد قليل من الأصدقاء بالرغم من أن معاصريه اتفقوا على أنه لم يكن فقط أعظم موسيقى عصره ولكنه كان أيضاً أصعبهم .

مفهوم .. القناع والظل:

إن ما يسفر عنه علم النفس فى دراسته للآثار الأدبية أو الفنية لاينبغى أن يوظف لتقييم الموضوع. كما أن الرؤية النفسية للموضوع الإبداعى لايجب أن تصرفنا عن متعة التذوق، لأن تلقى العمل الفنى يتم فى حالة غير خاضعة لمعيار ثابت، فإذا وضعنا هذا المعيار الثابت، فقدنا بالتأكيد عنصر الانبهار واللذة. والحقيقة أن الموضوع التاملى الذى شغلنى فى إطار المفارقة بين كل من **ام كلثوم و موزارت** لم يكن خاصاً بشخص كل منهما فقط ولكنه بالأحرى متعلق بمناخ اجتماعى وبنية ثقافية أتاحت لهذه أن تكون تلك ولهذا أن يكون ذاك.

الصورة التى تنتهى إلينا من متابعة مسلسل «ام كلثوم» هى صورة شديدة المثالية يتواتر فيها النجاح ويشحذ العمل الفنى كل طاقاته لبذل الأعذار التى تبرر مايغشى السيرة من كبوة هنا أو من ضعف هناك وكأن البطل فيها «حصان» فى مضمار سباق (ويسمح لى الكاتب **كرم النجار** فى استعارة اسم مسرحيته الرائعة «مونودراما الحصان» التى مثلت فى ١٩٨٤) هذا السباق له بدايته المعلومة ونهايته المحددة مسبقاً. اما الانطباع الذى يلح علينا فى «أماديوس» فهو اشبه مايكون بانطباع من عاد لتوه من رحلة بحرية استقل فيها قارباً صغيراً أو جندولاً ليبحر فى أجواء عاصفة يصارع أمواجاً صاخبة تقسو أحياناً وتحنو حيناً، والبحر متسع يضيع فيه الإحساس بالاتجاهات الأساسية وتغيب البوصلة عن الرحالة إلا من بوصلة داخلية غير مرئية تنجذب انجذاباً نحو هدف غير مرئى هو الآخر يظل أمل الوصول إليه وبلوغه إحتمالاً .. مجرد إحتمال ملفوف بغيامات داكنة حتى النهاية.

الأثر الذى يستقر فى مخيلتنا من **ام كلثوم** هو أثر مسطح، ثنائى الأبعاد نتبين فيه الصورة والخلفية. اما الأثر الذى يقر فى بصيرتنا بعد **أماديوس** فهو أثر مُجسم ثلاثى الأبعاد فإذا أضفنا إليه أيضاً بعد الزمان يصبح البطل فيه اشبه بجسم وسط «الزمكان» رباعى الأبعاد، وأعود للتأكيد على ان الفرق بين الأثرين هو فرق بين مناخين ثقافيين ينعكس على الرؤية الاجتماعية لصورة الفرد فى المجموع .

ينمو الإنسان وتتميز ملامح شخصيته فى الاتجاه الذى يهيئه له المجتمع حتى انه يبدو للبعض أن اتجاهات نمو الإنسان مثلها مثل تيار السيل المتدفق الذى يسلك المسار الأقل مقاومة، فيتدرب الإنسان على استعمال الملكة التى يدرك أنه مفطور عليها موهوب بها، ويكثر من استعمال الاليه .تى يدرك أنه أكثر من اقرانه تميزاً فى استعمالها . ومن الملاحظ أنه خلال عملية اندماج الإنسان (الفرد) فى المجتمع (المجموع) يفقد الإنسان جانباً كبيراً مما فُطر عليه، وحقيقة الأمر انه لايفقد شيئاً بالمعنى الحقيقى للفقدان ولكن مايتم فى عملية النمو الاجتماعى للشخص هو أن خصالاً كثيرة للشخصية تزاح من مساحة الشعور إلى ساحة اللاشعور، بطريقة تلقائية

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

تنبئ عن درجة من الإدراك أن هذه الخصلة غير مرغوب فيها من السواد الأعظم لمجتمع أو أنها على أقل تقدير غير مفيدة فى هذه المرحلة الحياتية. إننا على سبيل المثال نخطئ إذا زعمنا أننانجحنا فى تأديب الطفل عندما نشير إلى التطور الذى طرأ على سلوكه فيما بين الطفولة والرشد؛ الطفل الذى كان عدوانياً محباً للتملك دائم الشغب أصبح رزيناً وهادئاً، إن هذا التغير لم يكن أبداً وليداً للتعليم المباشر ولكنه تم بطريقة غير مباشرة تلقائية وطبيعية تمت فيها إزاحة الخصال غير المقبولة كى تتوارى فى نطاق اللاشعور. هذه النوايا والاتجاهات والخصال يتم نسيانها. وفى بعض الأحيان يكون النسيان قوياً لدرجة تجعلنا نصدق أن إنساناً ما هو حقيقته على الصورة نفسها التى يبدو عليها فى عيون الآخرين، ولكن الواقع يؤكد على أن ما يبدو أنه نُسى وتلاشى لم يفقد كُلية، ولكنه مازال موجوداً فى موقع ما من اللاشعور، مثله مثل كومة من الحطب فى ركن من أركان الغابة سرعان ما تشتعل وتتوهج إذا ما دنت منها أصغر فتيلة مشتعلة.

تعتبر رحلة النمو الاجتماعى للفرد بمثابة مثال يساعد على تقريب مفهوم ما حدث للإنسان البدائى فى مشوار التحضر حيث يكون مطالباً فى كل خطوة من المشوار بأن يلجأ إلى حل توفيقى للصراع بين سجاياه، كما فطر عليها، وبين المظهر الذى تمليه عليه ضرورات التحضر. وبتراكم وتوتر هذه العمليات التوفيقية يتم الوصول إلى شكل القناع - Persona الذى يرتديه الشخص من أجل الوفاء بما ينتظره منه المجتمع. المجتمع يتوقع من الإنسان الفرد والإنسان مطالب بتلبية ما يتوقعه منه المجتمع وإلا صار ملفوظاً مستبعداً من بؤرة الضوء فيه وهذا ما يجعل من الضرورى على الإنسان أن يلبس القناع كى يلبى الدور المنوط به فى المجتمع. هكذا ينتقل القناع من كونه ظاهرة فردية شخصية إلى كونه ظاهرة اجتماعية، فالقناع الذى أرتديه أنا، على سبيل المثال، هو مُكمل ولازم لكفاءة القناع الذى يرتديه غيرى. يرتدى واحد قناع الطبيب ونتوقع من الآخر أن يرتدى قناع المريض من يطلب العلاج، القناع الأول ليس دليلا قاطعاً على الصحة والقناع الثانى ليس دليلا دامغًا على السقم، ولكنه موقف مشترك يفرضه المجتمع على الاثنين مثلما يفرض المجتمع فى مواقف أخرى قناع الزوج المتسلط والزوجة الخاضعة، أو قناع الفقير الذى يعلن عن حاجته والغنى الذى يمنح ويهب.

القناع أو الشخصية كما تبدو للناس، ليست هى الحقيقة الكاملة ولا يمكن أن نعتبر هذا القناع أو ذاك فضيلة أو خطيئة شخصية ولكن (القناع - Persona) هو ظاهرة اجتماعية، إنه عرض ظاهرى ومؤقت .. كثيراً ما نقول (لعب فلاناً دوراً هاماً فى حل المشكلة ...) وهذا ما يدل على أن ظاهرة القناع قابلة للتبدل ومؤقتة.

كل ما يخفيه الشخص وراء القناع، كل ما تمت إزاحته، خلال عملية الاندماج الاجتماعى أو التحضر، من حيز الشعور إلى ساحة اللاشعور. كل ما يضمره ولا يراه منه الآخرون، كل هذا يكون ما أسماه «يونج - Yang» (الظل - Shadow) . الظل إذا هو الجانب الخفى والأدنى من شخصيتنا الذى يريد أن يفعل كل ما لاتسمح لنا نفوسنا الواعية بعمله بحكم ما تفرضه علينا ضرورات وقيم وتقاليد المجتمع من ضغوط وشروط .. وباختصار شديد يمكننا أن نقول أن الظل فى كيان الشخص هو كل مالا يعرفه الناس عنه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن الكيان الحقيقى للشخص هو ائتلاف بين كل من القناع والظل، فالإنسان حقيقة ليس هو قناع بلا ظل ولا هو ظل بغير قناع إنه الظل والقناع معاً، فإذا ادركنا من نفس الإنسان القناع دون الظل نكون فى حالة نتعامل فيها مع نفس زائفة غير حقيقية والشئ نفسه يصدق على تعاملنا مع الظل من دون القناع. إن الظل بدوره ليس مجرد مجال مظلم .. لا يوجد نور بلا ظلام ولا يوجد شعور بدون لا شعور كذلك لا يمكن أن توجد شخصية (قناع ـ Persona) بدون (ظل ـ Shadow) حتى أن الأساطير والخرافات القديمة كانت تقول أن الشخص الذى لا ظل له هو الشيطان بعينه .. وفى حياتنا اليومية نأخذ جانب الحذر والاحتياط فى التعامل مع الأشخاص شديدى المثالية لدرجة تصل بنا إلى الشك فى صدقهم ويقول المثل الإنجليزى Too Good To Be True وكان لسان حال البشر يعلن عن وعى فطرى بضرورة أن تحتاج الحياة البشرية لشيء من خميرة الشر والدونية !!!

لمن نسجد ؟، ولمن نرفع القبعة ؟!

قلت أن الأثر الذى يتركه العمل الفنى ام كلثوم فى أذهاننا هو أثر ثنائى الأبعاد تتجلى فيه الصورة والخلفية، وأن الأثر الذى يتركه لنا اماديوس هو أثر يكاد رباعى الأبعاد (الزمكان). هل ثمة علاقة تفسر ذلك الفرق؟ هل ثمة مايربط بين نوعية هذه الآثار وبين مفهوم القناع والظل ؟

إننا عندما نشاهد ام كلثوم نتصور شخصية كارزميه سُخرت من حولها الظروف الطبيعية والبشرية كى تبرزها وتضعها فى المكانة التى افرغناها لها فى فكرنا .. تنسى أو تدفع بعيداً عن بؤرة الإدراك انها يوماً ما دخلت بيت أحد الأثرياء فى حلوان من سلم الخدم، وننسى أنه أشيع حولها فى أحد الصحف الأسبوعية فى بواكير أيامها بالقاهرة ما يلطخ شرفها وسمعتها، وام كلثوم، وبالرغم من الدعم المادى والمعنوى الذى تلقته من عدد من العائلات الأرستقراطية توانت عن مساعدتهم مادياً حين ألمت بهم نائبة من نوائب ما بعد الحرب العالمية الثانية .. ولا نصدق أن كل الصنيع الذى صنعه معها القصبجى منذ أن كانت مبتدئة فى عالم الغناء إلى أن تبوأت ما تبوأت من مكانة، كل هذا الصنيع لم يشفع له حين لم يلق عملهما السينمائى الأوبرالى «عايدة» ما كانت تتوقعه له من نجاح جماهيرى، فراحت تحمله تبعات الفشل وتثقل كاهله باللوم الشديد .. لم يشفع له تاريخه معها فى تزكيته نقيباً لأول نقابة للموسيقيين فتستأثر لنفسها بالمنصب، وتكتفى بإبداء التعاطف معه إذا دنى من أحلامه بريق نوال جائزة الدولة التقديرية فى الفنون فى أوائل الستينيات .. ولا نصدق أن زكريا احمد الذى نقلها إلى مرحلة جديدة تسللت فيها إلى قلوب وعواطف الشعب هو الذى اضطر إلى الالتجاء للقضاء لمطالبتها بحق الأداء العلنى عن الأعمال التى غنتها له على مدى سنوات خمس ... إننا أيضاً نحاول أن نزيح عن وعينا ذلك التباين الواضح فى العمق الوجدانى بينها وبين احمد رامى فى إطار رومانسية العلاقة بينهما يقرر رامى أن يفاتحها مباشرة ويعرض عليها الزواج، وفى جلسة قصيرة بميناء الاسكندرية وقبيل سفرها فى أولى رحلاتها خارج البلاد يبوح لها بما يكنه من حب شفيف ووجد عميق ويرنو إلى أن تتوج هذه العلاقة بالزواج، فما كان منها إلاّ أن راوغت ولجأت إلى كل من التأجيل والتسويف، مما دفع رامى إلى حال صراعى بين أمل يخبو ورجاء فى ألاّ تلحق المنية

بمناه .. تغادر الباخرة الميناء ويبدع هو هذه الأبيات الشعرية بالغة الرقة ..

أيها الفلك على وشك الرحيل
إن لى فى ركبك السارى خليل
رقـرقت عـينـاى لمـا
قـال لى حـان الوداع
وبكى قلبى مـمـا
ذاع فى الكون وشـاع
غـابت الشـمس وراء الأفق
ثم ذابت فى مـسـيل الشـفق
لهف نفسى كاد يخبو رمقى
حـين جـيانى حـبـيبى
وتبـادلنـا الوداع
وانطوى منه نصـيبى
عند تصـفيق الشـراع
أيهـا الفلك على وشك المـغـيب
قف تمهل إن لى فيك حبيب
لا أذوق النوم حـتى نلتـقى
والضحى يغمر وجه المشرق
فـأحـيـيـه بقلب شـيق
شـارحـا وجـدى
شـاكـيـا سـهـدى
فى الدجى وحـدى
وأناجـيـه بحـبى
بين ضم واعـتناق
ناسـيـا ألام قلبى
طول أيام الفـراق

إن الأثر ثنائى الأبعـاد لـ ام كلثـوم هو للكاريزمـا والخلفية، والكاريزما هنا ليست سوى القناع الذى فرضته على نفسـها وفرضـه المجـتمع عليهـا وبالغنا نحن فى فرضـه بما أسقطناه. القناع هو الشخصية الكاريزمية الآخذة بالألباب والمالكة لزمام الأمور والمحركة لما حولها من أحداث. وكأن شخصية ام كلثوم فى العمل الفنى أو فى الحياة الواقعية، على حد سواء، يشينها أن تضعف وأن تحب وأن تعانى السهاد والأرق وأن تحسد وتغضب وتقسو وترتب المكائد وتصيب وتخطئ ... ما الذى جعلنا نهضم العمل الفنى ككل ؟ ، مما جعلنا نحن نتلقى العمل الفنى كله بانسجام هو أن العمل جاء منسقاً مع ما ألفناه من مكانة «الكاريزما» فى حياتنا، كل مشاعر الحسد والبغض والنميمة والذم والكبرياء الكاذبة والضغينة والحقد الأعمى الذى يصل إلى حد الغباء الاجتماعى والبعد عن الكياسة .. كل هذه الزمرة من الخصال تمت إزاحتها من شخص البطل أم كلثوم إلى شخص منيرة المهدية، فبدت لنا فى المسلسل تجسيداً للشر المطلق ... وكل عواطف الحب والغيرة والوله والانبهار وحالات السهر والسهاد والترقب والتوجس والأمل والارتياب والانتصار والانكسار، كلها تمت إزاحتها إلى شخص محمد القصبجى حتى صوّره العمل فى صورة المحب الأحمق ... ووضعت كل من منيرة المهدية و محمد القصبجى فى خلفية الصورة حتى يبقى الأثر الفنى ثنائى الأبعاد تحتل فيه أم كلثوم موضع الصورة ويحتل القصبجى والمهدية فيه ، إلى جانب رتوش أخرى صغيرة كل المساحة الخلفية.

الأثر الفنى الذى يتركه فينا فيلم أماديوس هو أثر متعدد الأبعاد فيه أعماق وأطياف متشابكة .. يقدم لنا

البطل موزارت وهو أقرب ما يكون إلى واقع ينأى عن الغرابة .. نراه يلهو ويعبث ويرتحل فينجح ويفشل ولايتمتع بالحذق والحنكة الكافيين لكسب رضا المسئولين عن البلاط، يكسب ويغتني ويسرف ويعاني العوز وتطل عليه ظلال الفقر والفاقة، يحب ويعشق ويحبط بزواج حبيبته الأولى من آخر، تغلبه نزواته حيناً فتدفعه إلى السّفه، وتتوتر علاقته بوالده ويعيش صراع التأرجح بين الرغبة في كسب رضاه والنزوع نحو رفض سيطرته، حتى العلاقة المركبة التي جمعته بـ انطونيو ساليري نجد أنها صورت لنا بمستويات من العمق سمحت بالاعلان عن اعتراف موزارت بخبرة ساليري وحنكته وخوفه من سطوته وأهلتنا في الوقت نفسه للاطلاع على الصراع النفسي المرير الذي ماجت به سرائر ساليري إذ أنه بينما يدرك عبقرية موزارت عزفاً وتأليفا، كان في الوقت نفسه يغار منه ويخشى على مكانته دون أن يغيب عن قريحته ما هو عليه من سبق ومايؤتيه من إبداع .. هذه المشاعر المركبة لا تفصل بين القناع والظل بل هي حبلى بكل منهما حتى تلد لنا نفساً حقيقية لا يغشاها الزيف، نفس تطل علينا بالقناع ولاتختفي عن أنظارنا الظل.

إن ام كلثوم القناع وخلفية الظل التي تحيط بها، وموزارت النفس الحقيقة التي لا يحجب قناعها أعماقها الظليلة، كلٌ من هذه وذاك لا فضل لصاحبه ولا ذنب له فيه، لأننا كما أسلفنا قلنا أن ظاهرة الظل والقناع هي ظاهرة اجتماعية يفرضها المجتمع ويسهم في ترسيخ معانيها ومد جذورها، ومن هنا فإننا نعود إلى حقيقة أن ما نستشعره من فرق بين الأثرين النفسيين للعملين الفنيين يعكس بصورة أو بأخرى المناظرة بين بنيتين إجتماعيتين ومناخين ثقافيين.

بنية اجتماعية ومناخ ثقافي غير مؤهل لإدراك الفروق الطيفية الرقيقة بين الألوان، ولا يستطيع أن يكوّن من التنوع جماعًا ثريًا ملهمًا. البطل هو البطل الذي لا يقهر فإن هو قهر، تتكفل نظرية المؤامرة بالتبرير والتفسير، والنذل فيه نذل فإن أتى من الافعال ما يوحي بالكرم والعودة إلى الفضيلة نعتبرها زيفاً ننكره ولا نتقبله . مناخ ثقافي مؤهل للالتفاف حول «كاريزما» هو الذي يسقط عليه البريق ثم يعود مأخوذاً به ومنبهراً. ومناخ ثقافي آخر مؤهل لعدم الأخذ بظواهر الأشياء وللبحث في أعماقها ومؤهل لتفهم واستقبال الشيء وضده واحتوائهما في كيان واحد غير منقسم بالضرورة يتيه فخرًا بأبطاله وعشقاً لمبدعيه واكراماً لهم ولكنه في الوقت نفسه يمكن أن يتقبل دناءاتهم وهفواتهم.

إننا ننفي عن النجم أو البطل في حياتنا خصائص الوجود الإنساني وننزله مرتبة الآلهه ونعوذ به من ظلال اللحم والدم والعيش والملح فيصبح هو الأول الذي لا يمكن أن يكون الثاني، والأب (سي السيد)، وولي الأمر بمفهوم «وأطيعوا الله ورسوله وأولي الأمر منكم» على طريقة فيلم الزوجة الثانية، والداعية المفوه القادر على غزو الألباب وسحر العقول وواعظ الكنيسة الذي تعتبر فتواه حكما فيما كبر من أمرٍ وماصغر، والنجم الأوحد والرئيس القائد والملهم والزعيم الذي يبايع مدى الحياة وبالروح والدم يفتدى . في هذا المناخ ويمقتضى هذه البنية لا نملك نحن الأفراد الضعفاء إلا أن نسجد لتلك الآلهة التي صنعناها.

إن احترام النفس الحقيقية، القناع والظل معاً، يكون في المجتمع مناخا ثقافيا لا يرهب معترك الحياة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولايخشى المجهول أو المستور حتى أنه يصبح قادرا على ألا يزيح رئيس الجمهورية من موقع السلطة بسبب نزواته الجنسية مهما كانت فاضحة .. عَراه وأذاع التحقيق معه عبر الأقمار الصناعية وعلى شبكة الانترنت، مـزّق القناع وأطل الظل بكل ما فيه من سخف ودناءة، وأصبحت روية الرئيس رؤية مجسمة مضاف إليها بعد الزمن ويقى الرئيس رئيساً دون صراع أو استخفاف ومن كـان منهم بلا رزيلة فليرجمه بحجر، ورئيس وزراء بريطانيا .. إنسان يمارس علاقته الزوجية مثله مثل أى إنسـان آخـر اكـان مـوظفاً بالأرشيف أو خبيراً فى المفرقعات، تنجب زوجته وهو فى مقعد السلطة وستوزع أكياس حلوى السبوع فى «دواننج ستريت».

إن الانبهار بالقناع الذى نخلعه على شخصيات العلامات فى تاريخنا زمناً وفى بيئتنا مكاناً يدفعنا إلى علاقة أحادية الجانب نعلن فيها الولاء والانتماء ونضمر فيها الخشوع والخضوع ويجلسنا من ساحة الأحداث موقعاً فى آخر الصفوف لا نملك فيه سوى السجود لأشباه الآلهة، ويطبعنا على أحد وجهى عملة وجهها الآخر هو التطرف والإرهاب الفكرى.

قدمت لنا **أم كلثوم** قناعاً استوجب منا الخضوع وفاءً لتراث اجتماعى ولإرث نفسى يؤكد قيمة القناع ويزيح الظل ويعافه أما **أساديوس** فقد قدم لنا شخصية متعددة الأبعاد يطفح قناعها بما يختفى فى الظل، استوجبت منا الإشارة ولكنها لم تسلبنا الإرادة ولم تتركنا فاغرى الأفواه ..

هناك فرق بين بنية اجتماعية ومناخ ثقافى ينزل الرواد منزلتهم ويهيم حبا بنجومه حتى إذا ما بلغ الإعجاب مداه «رفعوا القبعة» وبين بنية اجتماعية أخرى ومناخ آخر نسجد فيه لأشباه الآلهة التى صنفناها .. فهل نستطيع نحن فى أمد قريب أن نكف عن السجود ونكتفى بأن (نعوج الطاقية)!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توفيق حنا

أم كلثوم
ذكريات ومواقف بعد ربع قرن من رحيلها

فى بلاد المهجر، فى كل أنحاء العالم، قلما يخلو بيت مصرى من صوت أم كلثوم، وذلك لأن صوت أم كلثوم يحمل للمغترب عطر الوطن وعطر الأحباب، وكأن المغترب، بعيدا عن الوطن، يحلو له أن يسترجع مع صوت أم كلثوم كل ذكريات الوطن البعيد، والقريب الذى يحمله دائمًا فى أعماق قلبه.

عشت لحظات غنية مع كتاب «زكريا أحمد» الذى ألفه صبرى ابو المجد والذى سجل فيه كل تفاصيل علاقة الملحن المصرى العظيم زكريا احمد والصوت المصرى العبقرى ام كلثوم.. وأنا هنا أحدثك فقط عن هذه العلاقة التى دامت حتى وفاة زكريا احمد فى ١٤ فبراير ١٩٦١. وأدعو القارئ إلى قراءة هذا الكتاب الممتاز الذى بذل فيه مؤلفه جهدًا صادقًا مخلصًا عن كل تفاصيل حياة زكريا احمد وفنه، الذى يمثل أصدق تمثيل شخصية «ابن البلد» بكل ما تحمله هذه الشخصية المصرية من وفاء وصدق وشهامة واعتزاز بالحرية والكرامة؛ وصدر هذا الكتاب فى سلسلة «اعلام العرب» وذلك فى يوليو ١٩٦٣، صدر فى ٤٠٠ صفحة من القطع المتوسط، وكان ثمنه.. وأرجو ألا يندهش القارئ خمسة قروش!

وكان اللحن الأخير الذى لحنه لـ ام كلثوم هو «هو صحيح الهوى غلاب» من كلمات أمير شعراء العامية المصرية بيرم التونسى... وأترك الصديق كمال الجويلى يصف لك كيف استمع زكريا احمد إلى ام كلثوم وهى تردد لحنه الأخير؛ الذى تحقق فيه هذا اللقاء السعيد بين الصوت والكلمة واللحن.... «استمع زكريا احمد إلى اغنيته الجديدة التى لحنهاك ام كلثوم، وهو فى فرح، الفرح كان فى درب المسمط، كان فرح (نبوية

قطة) بنت صديق عمره (عبدالعزيز قطة)، اشهر كاتب دويا فى بلادنا. قبل ان تغنى ام كلثوم فى حفلتها غنى زكريا فى الفرح. لم يغن «ما اعرفش انا» التى لحنها لـ ام كلثوم بعد طول غياب، غنى للعروسين «ليلتنا نادية» و «صلاة الزين على العروسين».

وبعد ان غنى زكريا احمد انتهى الفرح. خرج المدعون وبقى زكريا احمد والعريس والعروس. كانت الساعة ١٢.. وكان معنى ذلك أن الوصلة الأولى لـ ام كلثوم قد انتهت ثم يقول كمال الجويلي: «وفى الواحدة انتهت الوصلة الثانية، وسمع زكريا احمد آخر نشرة للأخبار. كان الشيخ زكريا يعرف أن الوصلة الثالثة «ما اعرفش انا»، كان واضحا انه قلق.. كان الملحن الشيخ صاحب التجارب الطويلة والألحان الناجحة كالزوج الذى يقف خارج غرفة الولادة فى انتظار مولوده الجديد... وجاء صوت المذيع يعلن الأغنية الثالثة من كلمات بيرم التونسى وتلحين زكريا احمد، وبدأ لحن زكريا احمد ينساب فى سكون الليل بصوت ام كلثوم «هو صحيح الهوى غلاب... ما اعرفش انا، والهجر قالوا مرار وعذاب.. واليوم بسنة»، ورايت زكريا احمد سعيدا ... وتتحمس الجماهير وتتحمس ام كلثوم، وتعيد مرة أخرى «ازاى يا ترى.. أهو ده اللى جرى.. ما اعرفش انا»، وتردد ام كلثوم «ازاى يا ترى، أهو ده اللى «جرى»... وتنتهى حفلة ام كلثوم وتضج الجماهير بالتصفيق، ويخرج ليشق طريقه خارج درب المسمط الذى شهد فرحين، فرح نبوية قطة، وفرح «أهو ده اللى جرى»!

وينتهى الفرح وتنتهى الأغنية وتنتهى حياة زكريا احمد بعد فترة قصيرة».

ويحكى لنا صبرى ابو المجد ملابسات تلحين اغنية «الأولة آه»، عندما أعطى بيرم التونسى اغنية «الأوله آه» لـ ام كلثوم، وأعطتها ام كلثوم بدورها لـ زكريا احمد، أثر زكريا أن يربط المزمار بالموسيقى، كما أثر أن يعطى هذه الأغنية بالذات، كثيرا من الأهمية، نظرا لتردد ام كلثوم فى غنائها، ورغبته فى ان تكون قطعة رائعة.. وبعد ان انتهى زكريا احمد من تلحين الأغنية، لم تنته ام كلثوم من ترددها، خاصة وان كثيرًا من الأصدقاء قد بالغ فى تشككه فى نجاح هذه الأغنية، إلى ان جاءت حفلة ام كلثوم فى النادى الأهلى، وكان النادى الأهلى هو كشاف ام كلثوم، تغنى فيه لأول مرة اغنياتها ... وأعلن فكرى اباظة إعجابه ورضاءه عن الأغنية الجديدة... وبدأت ام كلثوم تغنى.. واستعيدت المقدمة الموسيقية ست مرات...».

ويقص علينا احمد كفافى ظروف تلحين اغنية «أنافى انتظارك». أما أغنية «أنا فى انتظارك»، فقد كان ميلادها فى منزل عبد العزيز قطة: الشيخ درويش الحريرى يستمع، وزكريا يمسك الوحدة، وأنا امسك الرق لأول مرة فى حياتى، وكنا فى رمضان، وفات موعد السحور، ولم نتناول السحور لأننا كنا فى حالة هيام باللحن... ونزلنا فى الصباح الباكر، وركبنا عربة حنطور، ونحن كلنا نغنى «أنا فى انتظارك».

أنا فى انتظارك خليت	نارى فى ضلوعى وحطيت
ايدى على خدى وعديت	بالثانية غيابك ولا جيت

يا ريتنى عمرى ما حبيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتساءل صبرى ابو المجد «من صاحب الفضل الأول فى نجاح الأغنية؟ أهو المؤلف الذى صاغ كلماتها؟ أم هو الملحن الذى وضع موسيقاها؟ أم هو المطرب الذى غناها بصوته؟ ... وقد سئل ذات مرة زكريا احمد مثل هذا السؤال، فقال «إن الفضل يرجع إلى الثلاثة معا.. المؤلف.. الملحن.. والمطرب. وإن كانت مهمة الملحن اشق واعنف وأكثر جهدا وعرقا».

يحدثنا زكريا احمد عن صوت ام كلثوم «تمتاز ام كلثوم على غيرها من المغنيات بثلاثة اشياء: اولها ان الله وهبها صوتا لا مثيل له من ناحية القوة والجمال، والثانى انها بحكم حفظها وتجويدها للقرآن الكريم قد اكتسبت خبرة تجعلها قادرة على إعطاء كل كلمة وكل حرف ما ينبغى للنطق الصحيح، وبحكم العادة، وبمضى المدة أصبح ذلك فى طبيعتها، وسلمت مخارج الحروف عندها بحيث يتبين سامعها كل كلمة تغنيها بوضوح تام، والشيء الثالث هو انها دقيقة الحس، عظيمة الذكاء، كثيرة الاطلاع، فهى تجيد فهم كل اغنية وتحس كل المعانى التى تتضمنها أو تشير إليها كل كلمة من الأغنية، وكثيرا ما يفتح الله عليها فتتعمق فى فهم الأغنية، وفى الإحساس باللحن الموضوع لها، فتضيف إلى المعانى التى يريدها المؤلف والملحن معانى اخرى متولدة منها شديدة الشبه بها، تجلب لباب السامعين، دون أن تخرج عن المقصود فى التأليف والتلحين. ومن هنا كانت ام كلثوم أحسن المطربات، لأن صوتها واداءها يصدران عن فهم وإحساس».

ولكن كيف بدأت علاقة زكريا احمد بـ ام كلثوم؟ .. يروى لنا زكريا احمد قصة لقائه الأول بـ ام كلثوم «كان ذلك فى عام ١٩٦٩. كنت قد ذهبت إلى السنبلاوين بصحبة المرحوم الشيخ ابو العلا محمد المقرئ والمغنى الشهير لإحياء ليلة من ليالى رمضان.. واستقبلنا على بك أبوالعينين صاحب السهرة بالترحيب، وقدم لنا المرحوم محمد أفندى عمر القانونجي، وقامت بينى وبين عمر أفندى الألفة، وأخبرنى فى أثناء حديثه معى بأن هناك فتاة صغيرة السن، جميلة الصوت، تدعى ام كلثوم، ولو تعلمت أصول الغناء لأصبحت مطربة عظيمة.... كانت بصحبة والدها وشقيقها، واستمعوا لى، واستمتعت لها، ففرحت بها وتنبأت لها بالمستقبل الكبير، ونشأت بيننا صداقة وطيدة، دفعتنى إلى أن أهدى لها موشحًا وطقطوقة.. ودعوتها إلى القاهرة فى حفل ضم مجموعة مختارة من ابناء العائلات ورجال الفن ومن بينهم الشيخ ابو العلا محمد والشيخ على محمود... وقد صادفت ام كلثوم فى هذه الحفلة نجاحا كبيرا.. وتعرفت ام كلثوم فى هذه الحفلة بالأستاذ القصبجي والدكتور محمد صبرى النجريدى الذى اشتهر بحبه للتلحين، كما كانت هذه الحفلة سببًا فى أن يبدأ الحاج صديق احمد متعهد الحفلات المشهور فى تنظيم حفلات لها فى فترات الاستراحة بين فصول روايات الأستاذ على الكسار، فدعتنى ام كلثوم إلى تلحين بعض أغانيها، وذلك بمناسبة تسجيل عدة اسطوانات لها.. وكان أول ما لحنت لها طقطوقة «اللى حبك.. يا هناه» من تأليف احمد رامى، و «هو ده يخلص من الله» تأليف بديع خيرى.. وكان ذلك سنة ١٩٢٥، كما قام الشيخ ابو العلا محمد بتلحين «افديه إن حفظ الهوى» و «وحقك أنت المنى والطلب» وفى يوميات زكريا احمد عام ١٩١٩ يقول تحت تاريخ ١٠ يونيو «زرت ام كلثوم بطماى الزهايره وأكلت عندها وزة على الطبلية»!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقــول صبرى ابوالمجد عن ظروف تلحــين «اللى حبك يا هناه» : «وقد روى لى الأستاذ حسن لاشين، اقدم اصدقاء زكريا احمد وأكثرهم صلة به «ان التنافس كان قائما دائما بين ام كلثوم وعبد الوهاب، وعندما لحن زكريا احمد اغنية «اللى حبك يا هناه»، وشاع فى الوسط الفنى ان هذه الأغنية ستكون قنبلة الموسم وأن زكريا احمد قد بذل المستحيل لتكون هذه الأغنية حدثا فنيا، حاول عبد الوهاب ان يتعرف على اللحن الجديد قبل ان يظهر فى الجو الفنى، ودعا عبدالوهاب ثلاثة من اصدقاء الشيخ زكريا إلى تناول الشاى فى محل «صولت»، ودفع هو الحساب، وعندما خرجت المجموعة من المحل طالبها عبد الوهاب بأن تغنى اللحن الجديد.. وغنت المجموعة اللحن مأخوذة بدعوة الشاى من عبد الوهاب، وقال عبد الوهاب، بعد أن سمع الجزء الأول من اللحن «اللحن ده درويشى خالص»، قلت ضاحكا «ما احنا كلنا دراويش يا سى محمد»!

وأسجل لك هنا بداية «اللى حبك يا هناه»:

اللى حبك يا هناه   فى نعيمه أو شقاه
نور عيونك فى فؤاده   يضوى فى ليلة سهاده
أن رعيتى له وداده   فى بعاده يا هناه

وأسجل لك ايضا اغنية «الأولة آه» كاملة.
الأولة فى الغرام والحب شبكونى
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى
والثالثة من غير ميعاد راحوا وفاتونى
الأولة فى الغرام والحب شبكونى بنظرة عين
والثانية من غير ميعاد راحوا وفاتونى قولوا لى فين
الأولة فى الغرام والحب شبكونى بنظرة عين قادت لهيبى
والثانية بالامتثال والصبر امرونى واجيبه منين احتار طبيبى
والثالثة من غير ميعاد راحوا وفاتونى قولوا لى فين سافر حبيبى

وأسجل لك هنا هذا الموال الذى سمعه زكريا احمد من خطيبته هانم والتى تزوجها فى ٢٠ اغسطس ١٩١٩:
طلعت فوق السطوح أودع الأحباب
لا قيتهم سافروا ومقفلين الابواب
حطيت إيدى على عقلى لقيته غاب
وحطيت إيدى على قلبى لقيته داب
ما يدوب القلب إلا فرقة الأحباب

وكان الشيخ زكريا يستمع إلى والده وهو يردد هذا الموال الصحراوى الذى يدور حول الفراق.. والإنسان - عادة - يعيش أفراحه ولكنه يغنى ويصور أحزانه.
صهد الجبال دوم ونهش الجاف بنيابه
اهون عليك يا عين من اللى مفارج احبابه
جمل النايه عض كتفى واشتبك نابه
والحب بلده بعيده واشتبكنا به
جالوا غدا العيد، انا جلت العيد لاصحابه
وايش يعمل العيد للى له حبيب وبعيد
يا طير خد منى الجواب واعلا به
لحد بلد الحبايب، حط به وارتاح
وان حد سالك وجالك الجواب ده منين
جله من اللى اضنى بالحب ولا نابه
(ويلاحظ ان اللهجة الصحراوية تشبه اللهجة الصعيدية حيث تنطق قاف (ق) ج (جالك = قال لك جلت = قلت، جله = قل له) مفارج = مفارق).
١ - الجاف = حيوان صحراوى
٢ - النايه = الفراق.

ويقول زكريا احمد عن ام كلثوم:

«إننى اعتبر ان ام كلثوم «اسطى» من خيرة أسطوات الفن، صائغة من امهر صائغات الغناء. انها لا تختار إلا الجيد، ولا تقدم إلا الجميل، وهى اقدر الناس على تذوق الفن الجميل، وعلى إمتاع الناس بالفن الجميل.... ولهذا فقد اختصصتها باكثر من ستين لحنا ليس فيها لحن يشبه الآخر فى اسلوب تلحينه».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماهر حسن

النحت على مقام الصبا
رؤية لأعمال الفنان: صبحى جرجس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع تعدد بدايات المغامرة هناك بداية أخرى، فلقد كان الفنان جرجس سعد (والد الفنان) وعازف الناى الشهير، واحداً من أهم عازفى التخت الموسيقى خلف كوكب الشرق ام كلثوم، وكان يقيم فى حى القللى الذى ولد فيه صبحى جرجس عام ١٩٢٩م ومازال يقيم فيه، ويتأثر صبحى بوالده ويحذو حذوه، فعزف على الناى مثل أبيه، ثم احترف العزف على آلة القانون ثم الأورج، غير ان الفتى يلتحق بكلية الفنون الجميلة، حيث كان طالبا نمطيًا منصاعًا لتعاليم اباطرة الكلاسيكية فى سنواته الدراسية الأولى، إلى ان تبدت ملامح نبوغه وتفرده فى السنة الدراسية الثالثة، وبعد تخرجه عام ٥٨ سافر فى منحة دراسية لدراسة النحت فى أكاديمية الفنون الجميلة فى فلورنسا، وحصل على دبلومها عام ١٩٦٤ وعاد إلى القاهرة عام ١٩٦٧م ليعمل مدرسا بالكلية التى تخرج منها إلى أن تولى رئاسة قسم النحت بها، وصولاً إلى عمله حاليا بها، استاذا متفرغا، غير ان انخراطه فى هذه المسيرة النحتية الحافلة، لم يصرفه عن عشقه للموسيقى إلى الآن، فمازال يؤلف المقطوعات والألحان إلى الآن، فمازال يؤلف المقطوعات والألحان وكلمات الأغانى، ولأن علاقته بالموسيقى، وبخاصة الناى، علاقة روحية ونفسية واسرية، فإن هذه العلاقة كانت وراء ميلاد المغامرة الأولى، والتى كانت ميتافيزيقية الطابع، فكان صاحب أول تمثال للناى فى تاريخ النحت المصرى، ولعله بهذا العمل الرائد كان يخلد ذكرى الأب، ويؤرخ لهذه العلاقة الروحية التى ترسخت بين قطبى العائلة وبين الموسيقى، بل ويؤرخ لخصوصية هذه الآلة لدى العامة من المصريين، وياله من تضافر نحتى موسيقى حيث نجد القيمة التجسيدية والتعبيرية فى الموسيقى فيما (نرى) القيمة

الموسيقية للكتلة، إنه تلاقح فنى خلاق كان وراء الحلم الملح الذى مازال يراود الفنان بأن يجمع ما ألفه من موسيقى ليجعلها خلفية موسيقية لشريط فيديو يستعرض مسيرته النحتية غير أن الاشتباك المتواصل مع النحت لم يسمح بخروج المشروع (الوثيقة) إلى النور لقد نجح **صبحى جرجس** فى الانفلات من أسر التشخيص، وسطوة العناصر، والكتل المتعينة، وصولاً لإحداثيات نحتية، وكائنات مستحدثه تخص صانعها، ذلك أن الخروج على مسيرة نحتية عمرها ثمانين قرنًا ليس بالأمر اليسير، أو المأمون العواقب، غير أن الفنان حقق اختلافًا، وإضافة ما عن سابقيه ومعاصريه سواء **هنرى مور** و **مارديني** أو **زادكن** و **جاراكاللو** و **إبستيان**، فكان بذلك سفيرًا فوق العادة باعتباره واحدًا من أبرز النحاتين المعاصرين، وكواحد من الراسخين فى النحت، وواحد من أبرز فرسان جيله **ادم حنين** و **جمال السجينى** و**حامد ندا** و**احمد عبد الوهاب**، بما يتبوأه من مكانة بارزة على خريطة النحت العالمى المعاصر، ومن بين ما أهله لاحتلال هذه المكانة عكوفه الفردى الطويل على العمل، وانخراطه فى دراسات متخصصة عن الخامة، وحرصه على الاشتباك مع ظروفه التاريخى، والنجاح فى إبراز العلاقة بين شكل الكتلة وحالتها.

ولاتقتصر خصوصية الفنان على مايبدع، وإنما تمتد لتشتمل على قناعاته النظرية، فيرى «أن الفن خروج ابتكارى على الواقع قناعاته النظرية، فيرى «أن الفن خروج ابتكارى على الواقع وصولاً لاستقلالية الدلالة»، كما يرى أن أفضل الحلول النحتية لديه يكمن فى «تحقيق التصالح بين الشكل، والفراغ» وهذا الحل تحديداً - قد لجأ إليه الفنان فى بداياته للانفلات من أسر تأثره الطاغى بأعمال **هنرى مور** الذى كان يقلقه كثيراً وفى زمن يعتبر فيه البعض التأثر بالرواد نقيصة، فإن الفنان بعد هذا التاريخ الحافل، والتمثيل المشرف محليًا وعالميًا، وبعد مجموعة هامة من الجوائز المحلية والعالمية لايجد غضاضة فى التصريح بأنه تأثر بزملائه، وأساتذته، بل وتلاميذه وعلى الرغم من هذا التواضع، إلا أن ثقته غالبًا ما كانت تدفعه لرفض تدخل أساتذته، بأى تعديل، ولو كان طفيفا فى أى من أعماله.

غير أننا لانجد غضاضة فى تذكر رأى **هربرت ريد** حين قال: «إن **جياكوميتى** قد تأثر فى بداياته بالمصريين القدماء» بل إننا لانتورع فى الذهاب لما هو أبعد وأوسع من هذا الرأى حين نقول أن **هنرى مور** لم يتأثر فى بداياته بمثل ما تأثر به **جياكوميتى**، وإنما تأثر أيضا بالنحت المكسيكى والأفريقى والصينى فحسب.

كما أن **جيوفانى بللينى** رغم تفرده - فإنه لم ينج كذلك من تأثير **مانتينيا** وقد يبدو هذا الرصد تمهيدا منطقيا لمقولة عميقة - رغم بساطتها - لـ **صبحى جرجس** إذ قال: «وما المانع؟، وما العيب؟! إن من أسباب تواصل حلقات التطور فى الفن أن تاريخ الإبداع يقوم على التأثر والتأثير والتواصل الزمنى الذى يقوم على التسلم والتسليم، لأن ذلك بالضرورة يفضى إلى التفرد، لنجد فى النهاية **برانكوزى** مثلاً يقدم حلولاً، معاصرة للشكل البيضاوى، و **جياكوميتى** يقدم معالجات حداثية للشكل الأسطوانى».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جارلس أزوسبورن
ت: نيران ناجى

ريتشارد شتراوس وأوبرا سالومى

أوبرا فى فصل واحد/ مصنف موسيقى ٥٤

الوقت: فى حياة السيد المسيح، حوالى العام ٣٠ بعد **الميلاد**

المكان: قصر هيرودُس، الواقع شرق البحر الميت، **الأردن.**

النص الأوبرالى: النص مقتبس من ترجمة هدفيغ لاخمان إلى الألمانية لمسرحية سالومى بالفرنسية للكاتب اوسكار وايلد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشخصيات	الأصوات	أسماء الممثلين
هيرودُس	تينور	كارل بوريان
هيرودِيَا، زوجة هيرودُس	سوبرانو (الندّى) متوسّط	
سالومى، ابنة هيرودِيَا	سوبرانو	ماريا فيتش
جوكنان (يوحنا المعمدان)	باريتون (الجهيرالأول)	كارل بيرون
نارابوث، رئيس الحرس،	تينور	
تينور	التو (العالى)	
شاب سورى	اربعة تينور، واحد باص	
تابع هيرودِيَا	تينور، باص	
خمسة يهود	باص	
نصر انيان	باص	
جنديان	تينور، أو : سوبرانو	
كابادوسى* *	(لم يحدد شتراوس)	

عرضت الأوبرا لأول مرة فى مدينة درسدن فى التاسع من ديسمبر عام ١٩٠٥، بقيادة ارنست فون شوخ.

١ - شتراوس وسالومى:

كتب **اوسكار وايلد** مسرحية «سالومى» باللغة الفرنسية للممثلة **سارة برنارد**، ولكنها لم تمثلها قط، ونشر وايلد المسرحية فى باريس عام ١٨٩٣، وأخرجت للمسرح فى العام التالى، (ولم تُعرض «سالومى» فى بريطانيا حتى عام ١٩٠٥، وكانت الترجمة للورد **ألفريد دو جلاس**). وقام هدفيك لاخمان بترجمة «سالومى» إلى المسرح الألمانى، وعرضت لأول مرة فى برسلاو عام ١٩٠١. وفى العام التالى، انتجها **ماكس راينهارد**، وعرضت على خشبة «المسرح الصغير» فى برلين، حيث لاقت نجاحًا باهرًا، إذ عرضت مائتى مرة.

سمع **شتراوس** عن مسرحية **وايلد** لأول مرة عندما أرسل له الشاعر النمساوى **انطون ليندر**، الذى سبق لـ **شتراوس** ان لحن إحدى قصائده، من «سالومى» عام ١٩٠٢، واقترح عليه ان يحولها هو إلى نص أوبرالى، **وشتراوس** إلى أوبرا، فعبر **شتراوس** عن رغبته بذلك، وحول ليندر المشهد الافتتاحى إلى نص أوبرالى كنموذج، غير أن العمل أخفق فى نيل إعجاب **شتراوس**. وفى نوفمبر عام ١٩٠٢، شاهد **شتراوس** إنتاج برلين للمسرحية فى ترجمة **هدفيج لاخمان**، مثلت فيها **جرترود ايسولدت** دور البطولة قرأ **شتراوس** هذه الترجمة، وأذهلته موسيقى كلمات الافتتاحية من السطر الأول: «ما أجمل الأميرة سالومى هذه الليلة!» "Wie Sch n ist die Prinzessin Saloomé heute Nacht!"" وعندما اقترح عليه أحد الأصدقاء، بعد مشاهدة المسرحية فى برلين، أن يحول «سالومى» إلى موسيقى، أجابه أنه قد بدأ فعلا بذلك.

وفى الوقت نفسه، ورغم تحمس **شتراوس** لـ «سالومى»، كان منشغلا فى موسيقى على نطاق واسع للأوركسترا انتهى منها فى يوليو عام ١٩٠٣ أثناء مكوثه فى جزيرة وايت بعد أن قاد أوركسترا كونشرت جيبواف فى احتفال أقامه فى قاعة سانت جيمس فى لندن وفى العام التالى قام **شتراوس** بجولة موسيقية فى أمريكا وقدم أعماله فى قاعة كارنجى.

وفى الفترة الممتدة بين عودته من أمريكا ويونيو عام ١٩٠٥، ألف **شتراوس** معظم موسيقى «سالومى»، ولم يكن قد كتب بعد موسيقى رقصة للغلالات السبعة عندما عزف موسيقى «سالومى» لـ **ماهلر** وزوجته **الما** فى قاعة بيانو فى سالزبرج وعلق **ماهلر** على الموسيقى بقوله إن ترك **شتراوس** جزءًا مهما من الأوبرا ليؤلفه فيما بعد مجازفة، إذ ربما لا يتمكن من الإبقاء على المزاج الموسيقى ذاته وكان رد **شتراوس** : «أوه، لاتقلق، قريبًا سأعالج الأمر».

وضع **شتراوس** بثقة ومنهجية موسيقى الأوبرا فى كل وقت فراغ حظى به بين قيادة فرق الكورال وحينما عزف مقطوعات منها لوالده قبل وفاته، قال له إن الموسيقى أصابته بالحكة، وهى ردة فعل يمكن تفهمها للتدوين الموسيقى العصابى المتطرف.

عندما انتهى **شتراوس** من تأليف «سالومى» اتصل بـ **أرنست فون شوخ** فى درسدن، وعرض عليه قيادة حفل افتتاح أوبرا «سالومى»، مؤكدا له أن هذه الأوبرا تخلو من كورالات صعبة (كتلك فى أوبرا «مجاعة النار» التى عانى **شوخ** ما عانى أثناء قيادتها) رغم أن بعض المقاطع الصغيرة، والدور الرئيسى، وكذلك التدوين

الموسيقى للاوركسترا ستكون ضعف صعوبة الأوبرا السابقة وقبل **شوخ** «سالومى» فى الحال لتعرض فى درسدن وهكذا، قام **شتراوس** بتوزيع أدوار البطولة، والتدوين الغنائى على المغنين وواجه العاملون فى الأوبرا مصاعب جمة أثناء البروفة الأولى فلم توافق البطلة فى البداية على أداء الدور معتذرة برزالته، (لكنها فى النهاية وافقت عليه لأن دور سالومى كان مميزًا بالنسبة لها، ويصعب رفضه)، ويبدو أنها استصعبت الدور، مما اضطر **شوخ** أن يطلب من **شتراوس** تأجيل حفل الافتتاح كما كان مخططًا له فى منتصف شهر نوفمبر وكان رد **شتراوس** حازمًا وصارمًا:

«وهكذا حدث كل ما كنت أخشاه، فالناشر، والطباع، وأنا أهلكنا أنفسنا من أجل تسليمك التدوين الموسيقى بحلول الأول من سبتمبر، وحضرة جلالة السيدة وينش تركت الأمر معلقا لخمسة أسابيع ولم تستطع أداءه فى النهاية ولكن يجب ألا تغضب منى، تحت هذه الظروف، إذا لم أضمن لك حق قيادة العرض الأول.

فى مدينة ليبسيك، يعمل نيكش، بكل جهده، على إعداد الأوبرا، وأخبرنى **ماهلر** اليوم أن الرقابة فى فيينا قد أجازت عرض الأوبرا وأن العمل فيه جار وجاء **ماهلر** بأربع مغنيات لتغطية دور سالومى، وفى حال إنتاجه على المسرح قبلك، لن يكون هناك ما يمكننى القيام به وكما سبق وأن أبرقت لك، سوف أحجز قيادة العرض الأول لك حتى التاسع من ديسمبر كآخر فرصة، وإذا لم تتدبر الأمر فالذى يستطيع إعداد العمل بشكل نهائى أولا يعرضه أولا».

كان لرسالة **شتراوس** تأثيرها المحبذ، فقد قدم شوخ العرض الأول لـ «سالومى» فى درسدن، فى التاسع من ديسمبر عام ١٩٠٥ كما أن تهديد **شتراوس** بأن إنتاج ڤيينا قد يعرض أولا، كان مجرد خدعة، وذلك لأن الحقيقة هى أن ماهلر كان يواجه عراقيل فى ڤيينا مع الكنيسة الكاثوليكية، التى اعتبرت «سالومى» عملا غير أخلاقى، ونجحت فى منع عرض الأوبرا وهكذا لم تعرض «سالومى» فى ڤيينا حتى عام ١٩١٨.

كان العرض الأول لـ «سالومى» فى درسدن عرضًا ناجحًا، ورغم تحذيرات رجال الكنيسة من أن العمل غير أخلاقى إلا أن دار أوبرا ألمانية أخرى تبنت العمل وتجدر الإشارة إلى أن نجاح «سالومى» كان وسط الجمهور والموسيقيين فقط، فى حين كان النقاد الموسيقيون مستائين جدا من الأوبرا حتى أثبتت جدارتها فى شهرتها العالمية، بعدها تحولت كتاباتهم إلى احترام للعمل وكتب **ماهلر**، الذى منع من عرض «سالومى» على خشبة المسرح فى ڤيينا، لزوجته بعد أن شاهد عرض الأوبرا فى برلين: «الأوبرا بلاشك عمل ينم عن العبقرية، عمل قوى كل القوة، ولاشك فى أنه أهم الأعمال فى أيامنا هذه إنه كبر كان يهدر، لا مجرد ألعاب نارية! إنه تمامًا كشخصية **شتراوس**.

وصلت شهرة «سالومى» إلى بريطانيا عام ١٩١٠ عندما أدرج السير **توماس بيخام** الأوبرا ضمن احتفالات موسم الخريف فى حدائق كوفنت وهناك واجه مصاعب مع مجلس اللوردات الذى منع، قبل ثلاث سنوات، عرض الأوبرا وهذه المرة طلب منه حذف جميع الإشارات الواردة عن الإنجيل من الأوبرا وهكذا تحول اسم «يوحنا المعمدان» إلى نبى اسمه «ماتانياه»، وتحول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكان المسرحية من يهودا إلى اليونان، وتحولت أدوار اليهود والنصرانيين إلى رجال علم وكابادوسيين، وحذفت رغبات «سالومى» المتحفظ عليها وبالطبع فقد تم حذف مشهد تقديم رأس يوحنا المعمدان، أو تقديم رأس أى شخصية أخرى فى المشهد الأخير، لتغنى الأميرة بدله الآريا، فى ذروة العمل، لصحن من الدماء وتم تقديم الأوبرا فى عشرة عروض قبل نهاية الموسم، فى حين أن العرض الأول للمسرحية فى أمريكا عام ١٩٠٧ فى دار أوبرا المتروبوليتان فى نيويورك تسبب فى فضيحة فتوقف العمل بعد العرض الأول.

٢ - رأى شتراوس فى سالومى:

وبعد مضى أعوام طويلة، كتب شتراوس وهو فى السابعة والثمانين من العمر مقالا بعنوان «ذكريات العروض الأولى لأوبراتى» تطرق فيها إلى «سالومى» بقوله:

«ذهبت ذات مرة، فى برلين، إلى «المسرح الصغير» لـ **ماكس راينهاوس** من أجل مشاهدة **جرترود ايسولدت** وهى تؤدى دور «سالومى» فى مسرحية **أوسكار وايلد** والتقيت بعد العرض **هينريخ جرونفيلد** الذى قال لى: «عزيزى شتراوس، أنت بالتأكيد قادر على تأليف أوبرا من هذا القبيل «فقلت له» «أنا منشغل بالفعل فى تأليفها» فكان الشاعر النمساوى **انطون ليندر** قد ارسل إلىّ هذه المسرحية الاستثنائية واقترح أن يحولها إلى نص أوبرالى لألحنه وبعد أن حصل على موافقتى أرسل إلى بأبيات المشاهد الافتتاحية، ابيات كتبها بذكاء غير أنى لم أقرر البدء بالعمل وفى يوم ما خطر ببالى أن الحن عبارة «ما أجمل الأميرة سالومى هذه الليلة!» ومنذ ذلك الوقت لم أجد صعوبة فى الاستمرار فى التلحين والآن، وبعد أن لحنت الرقصة، والمشهد الأخير، سهل أن أقول: أن المسرحية «تناشد الموسيقى» نعم، حقًا، ولكن كان يجب أن يكتشفها أحد.

لطالما انتقدت حقيقة أن الأوبرات المستمدة من مواضيع شرقية، أو يهودية يعوزها اللون الشرقى الحقيقى، والشمس الحارقة والهمتنى ضرورة الموقف بألحان غريبة حقا كانت تتلألأ فى ذهنى كقماش التفتة، خاصة فى العبارات الختامية الغريبة، وقادتنى الرغبة فى تحديد الشخصيات الدرامية بوضوح قدر المستطاع، إلى النغمات الثنائية، وذلك لأن خلق الشخصيات المسرحية الإيقاعية الخالصة التى استخدمها **موتسارت** ببراعة لم تبد لى كافية للتعبير عن التناقض بين شخصية هيرودس وشخصية النصرانيين. وهذا التناقض بحد ذاته يعد تجربة فريدة من نوعها ضمن موضوع له خصوصيته، ولكن لاينصح فى عمل كهذا باللجوء إلى المحاكاة. وحالما تحلى **شوخ** بالشجاعة وقرر إنتاج سالومى بدأت المصاعب : ففى بروفة القراءة الأولى، بمصاحبة أنغام البيانو، أعاد العازفون الانفراديان التدوين الموسيقى لأدوارهم إلى قائد الفرقة ما عدا السيد بوريان، عازف تشيكى، الذى عندما سئل عن رأيه فى العمل قال : «لقد حفظته عن ظهر قلب» ولم يتمالك الآخرون أنفسهم من الشعور بالخجل، ولكنهم بدءوا التدريب فعلا.

وأثناء بروفات اختيار الأدوار، قالت السيدة فيتش، التى أوعز إليها دور سالومى - أميرة شابة فى السادسة عشرة من العمر بصوت إيسولده - «لايمكن لأحد أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يكتب شيئا كهذا يا سيد **شتراوس**» وبسبب طبيعة الدور الشاق، وقوة الأوركسترا، اضربت السيدة فيتش عن العمل، واعترضت بشدة، وتساءلت عما هو متوقع من زوجة سكسونى بقولها : «لن أؤدى هذا الدور، فأنا امرأة فاضلة»، وهكذا وضعت المنتج فيرك، الذى جن جنونه، فى حالة إحباط ومع ذلك، ورغم أن بنية جسدها لم تكن ملائمة للدور، إلا أنها كانت على حق : فالرقص بحماقة بحركات متنوعة وغريبة، تتخلله حركات تموجية تشبه حركة الأفعى، وتدلى رأس جوكنان المقطوع فى الهواء، أمور قد تجاوزت كل حدود الاستقامة والذوق الرفيع وكل من سنحت له فرصة العيش فى الشرق يعرف حق المعرفة لياقة وذوق تصرف النساء هناك، ويقدر أن دور «سالومى،» الأميرة الشابة العذراء، يجب أن تؤديه البطلة بحركات متحفظة وبسيطة، وإلا فإن هزيمتها فى النهاية بمعجزة عظمة الحياة سوف تثير لدى المتفرج شعور الامتعاض والهلع بدلا من الشفقة. (وأود أن أقول فى هذا السياق أن نغمة سى الناقصة العالية هنا لآلة الكونتباص التى ترافق قتل يوحنا المعمدان لا تمثل صرخات الألم التى تطلقها الضحية، إنما هى تنهدات كرب من صميم قلب «سالومى» المترقبة للحدث، والنافذة الصبر وهذه الفقرة الموسيقية، النذيرة بالشؤم، أثبتت تأثيرها بالصدمة للمستمع أثناء البروفة النهائية حيث إن الكونت سيباخ اقنعنى بتغيير نغمة الكونترباص وإخفاضها إلى نغمة سى ناقصة مساندة لآلة البوق الإنكليزى، خشية من أن النغمة السابقة قد تحدث شعور ابتهاج لدى المستمع بدلا من الهلع).

كان العرض الأول فى مدينة دردسن ناجحًا، غير أن النقاد تجمعوا فى فندق «باليفو» بعد انتهاء العرض، وهزوا رؤوسهم واتفقوا على أن العمل يجب أن يعرض فى أكبر المسارح، ولكن، لم يلبث أن يتوقف وفعلا قبلت عشرة مسارح العمل، بعد ثلاثة أسابيع، وحقق نجاحا باهرا فى بريسلاو، حيث ضمت الفرقة الموسيقية هناك سبعين عازفا وهكذا صار العمل حديث الصحافة، واعترضت الكنائس - فالعرض الأول فى دار أوبرا المدينة فى فيينا كان فى أكتوبر عام ١٩١٨، وذلك بعد مراسلات محرجة مع رئيس الأساقفة بيفيل، واعترض أيضا البروتستانتيين فى نيويورك، حيث تم إلغاء الأوبرا هناك بتحريض من شخص يدعى السيد **مورجن** فى حين سمح قيصر ألمانيا بعرض الأوبرا وقال وليام الثانى لمرافقيه : «أتأسف لقيام **شتراوس** بتأليف هذه الأوبرا، أنا أحب هذا الرجل، ولكن عمله هذا سوف يدمره» ولكن هذا «الدمار» هو الذى مكننى من بناء ڤيللتى فى مدينة كارمش وفى هذا السياق أتذكر، وكلى عرفان بالجميل، الناشر البرلينى أدولف فورشتنر الذى تحلى بالشجاعة وطبع الأوبرا فى الوقت الذى لم يحسده عليه بقية زملائه، وأذكر منهم هوغو بوك ولكن بفعله هذا ضمن حقوق طباعة ونشر الأوبرا التالية فارس الورد.

وحدث أن منتجًا إيطاليًا لم يتمكن من دفع أجور حقوق العزف لفورشتنر، ولكنه تمكن من الحصول على نسخة للتدوين الموسيقى، وطلب من قائد أوركسترا أن يعد تدوينا جديدا للأوبرا بالاعتماد على دور البيانو وفعلا، ودون أخذ موافقتنا، قدم الأوبرا فى شكل موسيقى للبيانو فى هولندا وكانت هولندا، حسب ما عرفت حينها، خارج اتفاقية بيرن لحقوق التأليف، وعندما سمع **فورشتنر** بالأمر تفاوض مع قائد الأوركسترا، وأقنعه بتسليمنا التدوين الذى أعده، وتقديم الأوبرا على

وفق تدوينى شرط أن أقود الأوبرا بنفسى فى أمستردام واعتبرت قيادة الأوبرا من مبدأ «الحفاظ على أوبراتى» من واجبى، (وكم كنت غبيا، أن أقتبس موسيقى من أوبرا أريادن وناكسوس، وفى الوقت نفسه أقود الأوبرا فى هولندا) إذ ما واجهته فى أمستردام أمر محبط تماما، فقد كان تحت تصرفى لبروفة نهائية فرقة إيطالية بائسة لاتكاد تقدر على أداء يعد من الدرجة السادسة لأوبرا التروبادى، ولم يكن أعضاء الفرقة قد اتقنوا حفظ أدوارهم، وكانوا بحاجة إلى عشرين بروفة، على الأقل، ليصبح أداؤهم مقبولا كان الحال مريعًا، ولم أتمكن من تقديم استقالتى دون المجازفة بخسارة كبيرة وفى ظروف كهذه، كان لزامًا على المضى حتى النهاية وهكذا قدت الحفلة والخجل، والانزعاج يعتلياننى وبمحض الصدفة، التقيت بعد الحفل صديقى القديم المستشار فرتس سيجر، الذى كان راعى أعمالى فى متحف فرانكفورت منذ أن ألفت سيمفونية فى مقام فا الصغير، وقد حضر الحفلة بالصدفة وأخبرنى أن العرض كان جيداً، وأنه أعجب به كل الإعجاب هل يمكن أن التنويم المغناطيسى لعصاى جعل خبيرًا كهذا يتغاضى عن مساوئ الأداء؟ أم أن الأوبرا لها حسناتها؟ واعتقد أن الأمر الأخير هو الحقيقة، لأننى عندما شاهدت العمل فى إنسبرج قبل سنتتين يعزف بآلات نفخية خشبية، وفرقة موسيقية مكونة من ستة وخمسين عازفًا، وعازفين انفراديين ممتازين، من بينهم السيدة سوندركويست ـ لزم على الاعتراف بأن العمل كان له تاثيره وصداه رغم محدودية الفرقة والعبرة فى هذا الأمر هى : كم من الأسطر كنت سأوفر على نفسى لو أننى قد كتبت التدوين مثل الإيطالى الذى تحدثت عنه سابقًا بفرقته المعدة للعزف فى المواسم الموسيقية غير أن فنانى الفن للفن الذين لا يؤلفون أعمالا غامضة لايتقبلون النصح فكان التدوين الموسيقى الذى لايتجاوز الأربعين سطرا أفضل من حقيبة أوراق «رومانسية».

٣ ـ مصدر الحبكة المسرحية:

إن مصدر الروايات المتعددة لقصة «سالومى»، سواء فى الأعمال الأدبية أو الموسيقية، هو العهد الجديد، فالقس ماثيو، والقس مارك يرويان الحكاية : وورد فى الكتاب المقدس، للقس ماثيو، الإصحاح الرابع عشر، الآيات ١ ـ ١٢ الآتى :

١ ـ فى ذلك الوقت سمع هيرودس رئيس الربع خبر يسوع.

٢ ـ فقال لغلمانه هذا هو يوحنا المعمدان قد قام من الأموات، ولذلك تعمل به القوات.

٣ ـ فإن هيرودس كان قد أمسك يوحنا وأوثقه وطرحه فى سجن من أجل هيروديا امرأة فيليبس أخيه.

٤ ـ لأن يوحنا كان يقول له لايحل لك أن تكون لك.

٥ ـ ولما اراد أن يقتله خاف من الشعب لأنه كان عندهم مثل نبى.

٦ ـ ثم لما صار مولد هيردوس رقصت ابنة هيروديا فى الوسط فسرت هيرودس.

من ثم وعد بقسم أنه مهما طلبت يعطيها.

٨ ـ فهى إذ كانت قد تلقنت من أمها قالت أعطنى هٰهنا على طبق رأس يوحنا المعمدان.

٩ ـ فاغتم الملك ولكن من أجل الأقسام، والمكتين معه أمران يعطى.

١٠ ـ فأرسل وقطع رأس يوحنا فى السجن.

١١ - فأحضر رأسه على طبق ودفع إلى الصبية فجاءت به إلى أمها.

١٢ - فتقدم تلاميذه ورفعوا الجسد ودفنوه ثم أتوا وأخبروا يسوع.

ولم يرد فى الإنجيل اسم «سالومى»، بل مجرد «ابنة هيروديا» وحسب أسطورة القرون الوسطى كانت هيروديا تعشق يوحنا وفى القرن العشرين تعالج هذه القصة فى مسرحيات مثل : تيران القس يوحنا (١٨٩) لهيرمان سودرمان، ومسرحية «سالومى» لـ **أوسكار وايلد**، على أن سالومى مهووسة بيوحنا المعمدان، فى حين أن هيرودس يهوى **سالومى** (وأوبرا هيروودياد لماسينيت ١٨٨١، مستمدة من القصة القصيرة «يوحنا المعمدان» للكاتب فلاوبرت، وفيها يوحنا المعمدان يعشق **سالومى**، وعندما يقتله هيرودس الغيور تنتحر **سالومى** بطعن نفسها).

وقد أضاف **أوسكار وايلد** تفاصيله الخاصة على القصة الأصلية فعلى سبيل المثال : يصور **سالومى** وهى المحرض على موت يوحنا لا والدتها وعندما قرر **شتراوس** تحويل ترجمة المسرحية باللغة الألمانية إلى أوبرا بدلا من تحويلها إلى أبيات شعرية رغم أنه أعجب فى البداية فى الأسطر الافتتاحية لترجمة هدفيغ لاخمان، بدأ بتأليف موسيقى المشهد الأخير، وفيه أبقى على كل كلمة من كلمات وايلد أما المشاهد الأولى للأوبرا ففيها حذف كثير من المسرحية، وذلك من أجل الحفاظ على مدة العمل الأوبرالى وبشكل عام، فقد حذف **شتراوس** إجمالا ما يقارب ثلث المسرحية.

وذكر كتاب سيرة حياة **أوسكار وايلد** أنه كتب هذه المسرحية فى تفجر واحد للقوى الإبداعية، وذهب بعد كتابتها إلى مقهى قريب من منزله لتناول وجبة خفيفة، وبعد أن طلب ما يريد، نادى على قائد الفرقة الغجرية التى تعزف فى ذلك المقهى وقال له : «أعزف موسيقى تتناغم مع أفكارى، موسيقى تصور امرأة ترقص حافية القدمين على دماء الرجل الذى حفيت لتنال وده، ثم تسببت فى قتله» وكانت مسرحية سالومى، فى حينها، تعتبر مسرحية منحطة ومهينة وبعد ذلك، اعتبرت مشوقة من الناحية السيكولوجية واليوم، تقرأ المسرحية وتمثل على نطاق واسع وخلف هذا النثر العارم قيمة درامية فى المسرحية وهى : دمج مشوق للقيم المسيحية والوثنية معا، وقد صور وايلد القيم الوثنية على نحو مقنع أكثر من القيم المسيحية، وكذلك فعل **شتراوس** ففى المسرحية، والأوبرا قدما شخصية يوحنا المعمدان كشخصية أقل تطورًا من شخصية **سالومى**، أو هيرودس، أو هيروديا.

ورغم أن وايلد كتب المسرحية دون أن يفكر فى الموسيقى، إلا أن المسرحية عبارة عن فصل واحد مستمر مثل أوبرا **شتراوس**، الأمر الذى يجعلها ملائمة للإنتاج الموسيقى، وفيها ثلاث ذروات مسرحية، وكل واحدة أكثر دراميًا من الأخرى فالذروة الدرامية الأولى تمثل إفصاح **سالومى** بحبها وشهوتها لـ يوحنا المعمدان، والثانية مغادرة يوحنا إلى زنزانته فى القبو بعد انتحار نارابوث (الذى يدعى رئيس الحرس، شاب سورى ضمن قائمة الممثلين فى المسرحية)، والثالثة بالطبع هى مناجاة **سالومى** الأخيرة لرأس النبى. وكل ذروة درامية توحى بضرورة تلحينها. والحذف الذى أجراه شتراوس لا يؤثر دراميا على المسرحية والجزء الوحيد الذى يبعث شعور الأسف لحذفه هو : مرثاة

التابع الشاب بقرب جثة نارابوث الذى كان يكن له كل الحب ومن دون شك كانت المرثاة ستساعد فى تعزيز الحدث فى لحظة كان فيها شتراوس تواقًا لدفع الأحداث نحو الذروة الدرامية الثانية، ولكنها كانت ستعطيه فرصة تقديم شيء من الرقة لمشاهديه :

لقد قتل السورى الشاب ننفسه! لقد قتل رئيس الحرس الشاب نفسه! لقد قتل نفسه من كان صديقى! أعطيته علبة عطر صغيرة، وقرطا مطليا بالفضة، والآن، لقد قتل نفسه! آه، الم يتنبأ بحدوث بلية؟ وأنا أيضا تنبأت بحدوثها، وقد حدثت أدركت أن القمر ينشد الموت، وأدركت أيضا أن القمر كان ينشد موته آه، لماذا لم أخفه عن القمر؟ لو اننى أخفيته فى كهف لما رآه القمر (عن ترجمة ألفرد دوجلاس باللغة الإنكليزية لمسرحية سالومى).

٤ - أحداث الأوبرا، مع تحليل موسيقى شامل:

(أ)

تدور جميع أحداث الأوبرا فى شرفة عريضة تؤدى إلى قاعة الاحتفال فى قصر الحاكم هيرودس (رئيس الربع: حاكما على ربع فلسطين بعد أن قسمها الرومان إلى أربعة أقسام، لكل منها رئيس) الوقت ليلا، والقمر بدرا ويمكن رؤية زنزانة قديمة كخلفية مسرحية، مسقفة ببرونز أخضر اللون خادم هيروديا (صوت ألتو)، ومجموعة من الجنود يتكئون على الشرفة نارابوث (تينور) رئيس الحرس سورى، وسيم، ينظر إلى قاعة الاحتفال، ويغنى البيت الأول من المسرحية «ما أجمل الأميرة سالومى هذه الليلة!» ويتحدث الجنود عن المدعوين فى الحفلة، ويعلقون على إمارات الحزن التى تعلو وجه هيرودس، حاكم يهودا.

لقد وزع **شتراوس** التدوين الموسيقى على فرقة موسيقية كبيرة العدد، وطدت نفسها منذ البداية كعنصر مهيمن على العمل وليس هناك استهلال موسيقى بل ترفع الستارة بعد تصاعد موسيقى سريع لآلة الكلارنيت وعندما يغنى رئيس الحرس الشاب : «Wie Schn ist die Prinzessin Salomé heute Nacht!» ما أجمل **الأميرة سالومى هذه الليلة!**» تعزف الفرقة موسيقى الفكرة الموسيقية المهيمنة، التى تجسد رغبته بسالومى، تعزفها آلات الجلو، ويساهم دور آلة الكلارنيت القرارية فى نغمات أخرى تجسد الشر فى النصف الأخير من الفكرة المهيمنة.

(ب)

وعندما يبدأ اليهود والجماعات الدينية المعادية بمشادة فى الحفلة، تصور جدالهم هذا النغمات المتنافرة للأوكسترا فيعلق أحد الجنود بقوله: «ياله من هياج، من هم أولئك الوحوش التى تعوى؟» حيث يدور نقاشان منفصلان، ويستمر الجنود فى مناقشة أمر الضيوف، وأمر هيرودس الذى يبدو لهم مقطبًا، فى حين أن يحاول رئيس الحرس، دون جدوى، إبعاد انتباه نارابوث عن الأميرة **سالومى** فيقول له : «أنت دائم النظر إليها، أنت تنظر إليها أكثر مما ينبغى خطر أن تنظر إلى الناس بهذه النظرة قد يحدث سوء» غير أن رئيس الحرس يستمر فى النظر إلى سالومى، والتعليق على جمالها، وشحوبها تحت ضوء القمر أما الجنود، رغم أنهم لا يرون إلى من ينظر هيرودس، بيد أن آلة الكلارنيت تكشف إلى من ينظر من خلال إعادة عزف الفكرة الموسيقية المهيمنة التى تخص **سالومى** وحتى

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

هذه المرحلة من الأوبرا تؤدى الأدوار الصوتية الأخرى، عدا موسيقى دور رئيس الحرس الغنائى، بنغمات كلامية لا غنائية، بمصاحبة عزف مختصر لعبارات من للفكرة المهيمنة كتعليق أو توكيد لما يغنى وهنا يسمع صوت جوكنان (باريتون)، قادم من أعماق الزنزانة ينادى بقدوم السيد المسيح: «من بعدى سيأتى من هو أقوى منى، وأنا لست مستحقا أن احل أربطة حذائه وعندما يأتى، ستزهو الصحارى، يبصر العمى، ويسمع الصم، وهذا الاتساق (الليكاتو) الوقور حزين وملوكى النغمات، وواضح من كلامه الموجز عن النبى ان شتراوس لم يتعاطف بقوة مع هذه الشخصية إذ ركز شتراوس عبقريته فى خلق شخصيات متيمة، أو واقعة تحت قبضة الهوس الجنسى، غير ان الحماسة الدينية لم تكن ضمن مداه الإبداعى فقد نجح شتراوس فى إبعاد أمر كهذا فى أولى أوبراته جنترام، وفى سالومى فإن الصفحات الأقل إقناعا هى التى يتحدث فيها جوكنان عن المسيح القادم.

(ج)

يريد أحد الجنود إسكات جوكنان عنوة، غير أن رفيقه يتحدث باحترام عن النبى، ويشير إليه برجل دين، وقور السلوك ويخبر الكابادوسى الواقف قريباً منهما أن هذا النبى قد جاء من البرية، وكلامه غالبا ما يكون صعب الفهم وهنا يحذف شتراوس بضعة سطور من مسرحية وايلد التى تضم معلومات تتعلق بالحدث فيما بعد :

الكابادوسى : (يشير إلى الزنزانة) : ياله من سجن غريب!

الجندى الثانى : إنه سجن قديم

الكابادوسى : سجن قديم! لابد انه غير صحى.

الجندى الثانى : أوه، كلا فعلى سبيل المثال أخو الحاكم، الأخ الأكبر والزوج الأول للملكة هيروديا كان مسجونا هنا لمدة اثنتى عشرة سنة ولم يقتله السجن وبعد تلك السنين أعدم.

الكابادوسى : أعدم؟ ومن تجرأ على إعدامه؟

الجندى الثانى : (وهو يشير إلى الجلاد، زنجى ضخم الجسم) : ذلك الرجل، نعمان.

الكابادوسى : ألم ينتابه الخوف؟

الجندى الثانى : أوه، كلا! فقد أرسل له الحاكم الخاتم.

الكابادوسى : أى خاتم؟

الجندى الثانى : خاتم الموت لذلك لم يكن خائفا.

الكابادوسى : ومع ذلك، فأن إعدام ملك أمر مروع.

الجندى الثانى : لماذا؟ فللملوك رقبة واحدة مثلهم مثل باقى البشر.

الكابادوسى : أعتقد ان الأمر مروع.

(د)

نارابوث، الذى كان يحدق تجاه الحفلة لاحظ أن سالومى قد غادرت المائدة، وانها تقترب صوب الشرفة. وحذره تابعه الشاب المحب مرة أخرى، دون جدوى، من مغبة النظر إلى الأميرة وفجأة تظهر سالومى، وهى فى حالة هياج وغضب عارمين من زوج والدتها، هيرودس، لأنه كان يتطلع إليها بشهوة وهى تواقة ايضا، للتملص

ليس فقط من مشادة اليهود والمصريين (فى مسرحية وايلد الأصلية المشادة بين اليهود واليونانيين من سميرنا)، بل من حديث اليونانيين الممل، وتصرفاتهم الفظة وتحتسى **سالومى** الخمر نخب جمال القمر، الذى تقارنه بعذراء عفيفة باردة.

ومرة أخرى يسمع صوت جوكنان ليعلن أن ابن الإنسان قد جاء، وتأمر **سالومى** بمعرفة من هو المسجون وعندما يخبروها عنه، تتذكر انه من يخشاه هيرودس، الرجل الذى قال كلاما مشينا عن والدتها، هيروديا وهنا يدخل عبد يحمل رسالة من هيرودس مفادها: يجب أن تعود **سالومى** إلى الحفلة (ولم يتطرق **شتراوس** إلى نوع صوت العبد: فقد كتب السطر الوحيد لهذا الدور فى مفتاح صول، فى درجة ارتفاع تناسب التينور والسوبرانو) ترفض سالومى العودة وتستمر فى استجواب الجنود عن أمر جوكنان وعندما يسمعون صوت النبى مرة أخرى من الزنزانة، تبدى **سالومى** رغبتها فى التحدث إليه، وتأمر الجنود بإحضاره فيوضح لها الجنود أنهم يخشون عصيان أوامر هيرودس بعدم السماح لأحد بالتحدث إلى جوكنان ولذلك تغير **سالومى** اسلوبها وتبدأ بإغراء رئيس الحرس الذى تعرف حق المعرفة مدى هيامه بها، فتخاطبه باسمه، وتخبره انه إذا أمر الجنود بإحضار النبى إليها سوف ترمى له وردة صغيرة من محفتها عندما تمر به فى اليوم التالى يتردد نارابوث، فتعرض عليه **سالومى** أن تنظر إليه فى اليوم التالى، من خلال الستارة المصنوعة من قماش الموسيلينى لمحفتها إذا نفذ طلبها لم يتمكن نارابوث من رفض طلبها، فيأمر أحد الجنود بإحضار النبى من الزنزانة.

تعزف الأوركسترا فاصلا موسيقيا مطولا مع ظهور جوكنان، موسيقى تدمج تلميحات عن ورع النبى مع انفعالات **سالومى** الشهوانية وهنا نسمع انغاما، تعزف على نحو موسع فيما بعد مع مناجاتين طويلتين لـ **سالومى** وعندما يظهر جوكنان، ويبدأ بشجب هيرودس وهيروديا (أين هو من امتلأ كأسه مقتا؟ أين هى من أعطت نفسها لرئيس الحرس السورى وشباب مصر؟) تنفر منه سالومى، ويستهويها فى الوقت نفسه ويرجوها نارابوث أن تغادر عندما تقترب من جوكنان وتتغزل بالكهوف المظلمة فى عينيه، ورشاقته، وجمال قوامه، وبشرته التى لابد وأنها لطيفة الملمس كالعاج».

واضح انه ضرورى لإرجاء شك المتفرجين وعدم تصديقهم لما يحدث، أن يكون تفسير مقابلة **سالومى** لجوكنان، وبطرقهم المختلفة، تعبر عن الجاذبية لقد جعل شتراوس دور **سالومى** من المستحيل أن يبعث الشعور بالرضا لدى الجمهور عندما كتب الدور للصوت السوبرانو، أمام أوركسترا ضخمة وقد اعترف **شتراوس** ان الدور، كما هو مدون، هو لفتاة فى السادسة عشرة من العمر ذات صوت ريسولده: ومن حسن الحظ، وبعد سنين عدة خفض شتراوس حجم التوزيع الأوركسترا، جاعلا الدور ملائم السوبرانو الغنائى الدرامى الذى يكون اقل حدة من السبرانو الدرامى العالى وكذلك فإن دور جوكنان يتطلب أن يؤدى بصوت جهير أول (باريتون) لشاب، نحيف الخصر، لابدينا فى منتصف العمر.

(ذ)

«من هى هذه المرأة التى تنظر إلى؟» يسأل جوكنان، وعندما يخبرونه أنها **سالومى**، ابنة هيروديا وأميرة

يهودا يقول : «ابعدى، ابنة بابل! لاتقتربى ممن اختارهم الرب!» فيكون وقع كلماته على مسامع **سالومى** الضالة كدعوات عذبة وكلما علا صوته، ازدادت شهوتها له وعندما يأمرها بالمغفرة ومناشدة ابن الإنسان تسأله ببراءة: «من هو ابن الإنسان؟ هل هو جميل كجمالك؟».

فى الوقت نفسه، ما يزال نارابوث يتوسل إلى **سالومى** العودة إلى الحفلة فى الداخل فتتجاهله، وتغوص فى اعتراف وحشى بشهواتها لجوكنان وتبدأ بمديح منمق لجمال جسده، وعندما يبدأ رجل الدين المذهول توبيخها تغير **سالومى** نغمة صوتها، فتقول : «جسدك بشع» وتمضى فى التغزل بشعره الذى سحرها، شعره الأسود الكث الشبيه بعناقيد العنب الأسود المتدلية من كروم عدن فيرد عليها النبى بقوله : «ابعدى، ابنة سدوم!»، فعاودت تقول إن شعره قبيح أشبه بتاج من الشوك، إنه فمه الذى تشتهيه وبعد وصف مطول لحمرة شفتيه تقول : «ليس فى العالم من شىء أحمر كحمرة شفتيك دعنى أقبل فاهك». وتنتاب رئيس الحرس نوبة من اليأس، غير أن **سالومى** تردد وتردد عبارة «دعنى أقبل فاهك» ويتراجع جوكنان فى ذعر عندما يطعن نارابوث نفسه ويسقط ميتا عند قدم **سالومى** التى تردد : «دعنى أقبل فاهك» ويحاول الجنود لفت انتباهها لحقيقة أن رئيسهم قد انتحر، ويتراجع النبى إلى زنزانته وتستمر **سالومى** تقول : «سوف أقبل فاهك، جوكنان».

عندما يذكر جوكنان اسم ابن الإنسان، وتبدى **سالومى** سحرها بفتنة جمال جوكنان، تعزف الأوركسترا موسيقى رقيقة هادئة تعبر عن أسف لضياع براءة **سالومى** ومع صرختها الأخيرة «جوكنان»، تبدأ **سالومى** بغناء الآريا الأولى من بين آريتين تعبران عن شهوتها للنبى، شهوة محبطة وهو على قيد الحياة، وشهوة أخرى مشبعة فيما بعد، عند نهاية الأوبرا، عندما تلاطف رأسه المقطوع تقع الآريا الأولى فى ثلاثة أجزاء هى : التعبير عن ولعها بجسم النبى، وشعره، وفمه، وكل جيشان عاطفى يليه ردة فعل تنم عن صدمة جوكنان فيما تقول وقد نجح **شتراوس** فى نقل الانفعالات المروعة للأميرة المراهقة الفاسقة أكثر من تصوير العبارات التقية ليوحنا المعمدان، رغم أنه يحقق ببساطة مؤثرة عندما يقول لها جوكنان، بعد إصرارها على تقبيل فاهه، أن عليها أن تنشد الرجل الوحيد الذى يمكن أن يخلصها، رجل يمكن أن تجده فى قارب فى بحر الجليل وهذه الذروة الغنائية التى يقدمها **شتراوس** لدور النبى هى نغمة ختامية عادة ما تقترن مع أبطال المؤلف فى لحظات أعظم الانتصارات، أو قمة الرضا عن الذات.

(و)

وتستجمع الأوركسترا قواها عندما ينزل النبى بهدوء إلى زنزانته فتجمع الموسيقى وتدمج ثيمات متنوعة لسالومى وجومنان، وفيها نغمات الثيمات التى تصور رغبة **سالومى** تطغى على الثيمات الأخرى، ثم تهوى إلى ماهو أقرب إلى الصمت، بعدها تبدأ حيويتها عندما تعلن الموسيقى عن دخول هيرودس، وهيروديا من الحفل يتبعهما ضيوفهما وأعضاء البلاط ويسأل هيرودس بشغف عن مكان **سالومى**، فتوبخه زوجته لنظراته الشهوانية لـ **سالومى**، ابنة زوجته لقد أفرط هيرودس العصابى فى شرب النبيذ، فراح يتخيل إمارات ونذائر شؤم فى كل شىء يراه، فيخاف من القمر، ويراه يتدحرج

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الغيوم كامرأة ثملة وعندما يتعثر فى دماء رئيس الحرس، يفاجأ للحظة، فيخبره الجنود بما حدث فيتذكر هيرودس رئيس الحرس الشاب ووسامته، ويتذكر بأنه ايضا كان يطيل النظر إلى سالومى، ثم يطلب منهم إزاحة الجثة ويتخيل هيرودس مهب رياح قوية، وسماع أصوات أشبه بخفض جناحين كبيرين، فتخيره هيروديا بأنه مريض وتحاول إقناعه بالعودة إلى القصر.

ويوجه هيرودس انتباهه إلى سالومى محاولا إقناعها باحتساء النبيذ معه، فترفض، ثم يطلب منها مشاركته فى أكل الفاكهة التى امر بإحضارها، فترفض أيضًا ويستدير إلى هيروديا ويتهمها بأنها قد أساءت تربية ابنتها، فتذكره هيروديا بقسوة بأنها هى وابنتها تنحدران من سلالة ملوك، فى حين أن والده كان سائق جمل ولصا يسمع صوت النبى، فتطلب هيروديا من زوجها ان يسكته وعندما يرفض هيرودس، قائلا أن جوكنان نبى عظيم، تتهمه زوجته بالخوف، وتسأله لماذا لا يسلم جوكنان إلى اليهود وهنا ينشب جدال دينى بين اليهود يشترك فيه النصرانيان.

ومرة أخرى يسمع صوت جوكنان، وهو يعلن أن يوم الرب قد آن أوانه، ويبدأ اليهود والنصرانيان الجدال حول المسيح الذى رآه كثيرون فى الجليل وهو يشفى العمى، ويقيم الموتى الأمر الذى يريك هيرودس فيقول : «أنا امنعه من أن يقيم الموتى سيكون الأمر مروعًا إن عاد الموتى» ويشجب جوكنان «ابنة بابل الفاسقة» ومرة أخرى تطلب هيروديا من هيرودس إسكاته فيوضح هيرودس أن النبى لم يذكر اسمها ويستدير هيرودس تجاه **سالومى** ويطلب منها أن ترقص له، فترفض، الأمر الذى يروق لوالدتها، ولكن عندما يعدها هيرودس، الذى راحت إثارته تزداد اهتياجا، انه سوف يهبها كل ما تطلبه إن رقصت له، تجعله **سالومى** يقسم قسمًا عظيمًا بأن يلبى كل طلباتها فيؤدى هيرودس القسم، وتتوسل هيروديا إلى ابنتها ألا ترقص له ومرة أخرى يتخيل هيرودس هبوب رياح قارصة حول راسه، وخفض أجنحة لايراها ثم يشعر بحمى تنتابه، ويبدأ بتمزيق ردائه، ويرمى بتاج الاحتفال المصنوع من الورد من على جبينه وأخيرا، تقول **سالومى** : «سوف ارقص لك».

وتجرى هيروديا محاولة أخيرة لمنع **سالومى** من الرقص، وعندما يسمع صوت النبى مرة أخرى وهو يشجب فساد بلاط هيرودس تصر هيروديا على دخول قاعة، وتقول : «لندخل، صوت هذا الرجل يدعونى للجنون لن ادع ابنتى ترقص وهو يصرخ باستمرار لن ادع ابنتى ترقص وانت تنظر إليها بهذه الطريقة باختصار، لن ادعها ترقص».

وتبدأ **سالومى** «رقصة الغلالات السبعة»، أشهر رقصة فاضحة على المسرح وفى مسرحية **وايلد** والأوبرا تبدأ **سالومى** الرقصة بخلع حذائها قبل ارتداء الغلالات : الأمر الذى يروق لهيرودس فيقول : «آه، سوف ترقصين حافية القدمين، حسن، ستكون قدماك مثل حمامتين بيضاوين، ستكونان مثل وردتين صغيرتين بيضاوين ترقصان على الأشجار».

يعتقد الكثيرون أن **شتراوس** ألف رقصة الغلالات السبعة بعدما انتهى من كتابة الأوبرا كلها وهذا ما يفسر حقيقة أن موسيقى الرقصة عبارة عن مقتطفات موسيقية من ثيمات الأوبرا، مؤلفة بأسلوب يجرد موسيقى الرقصة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من أى إشارات درامية، وأن التدوين الموسيقى لها أقل إبداعا من بقية الأوبرا وبناء على رغبة شتراوس فى التوصل إلى جوهر موسيقى شرقى التدوين يعد من السخرية لأن ما بعد موسيقى الافتتاحية الشبه شرقية للرقصة فإن باقى أجزائها لها لمسات نمساوية.

(ز)

وعندما تنتهى الرقصة، يعبر هيرودس عن نشوته، ويفى بما وعد سالومى بإعطائها، كل ما تشتهيه نفسها، ويبدى فتنته بطريقة إعادة طلبها لتحقيق رغباتها، وهى تركع بتواضع أمامه : «أرغب أن يقدموا لى على طبق من فضة...» فيقاطعها ضاحكا : «على طبق من فضة؟ بالتأكيد، على طبق من فضة ما الذى تريدينه على طبق من فضة، يا **سالومى** الجميلة العذبة؟» فأكملت **سالومى** جملتها وهى تنهض: «... رأس جوكنان».

ينتاب هيرودس الذعر لما قالته **سالومى**، غير أن السرور ينتاب زوجته هيروديا فيحاول هيرودس إقناع **سالومى** بقبول هبات بديلة، من بينها : أكبر زمردة فى العالم، وطواويس هيرودس البيضاء الجميلة، وكل الجواهر التى أخفاها هيرودس فى قصره، جواهر لم ترها هيروديا نفسها، غير أن **سالومى** تذكره، بعناد، القسم الذى أقسمه، فتقول : «أعطنى رأس جوكنان!» فيعرض عليها هيرودس عباءة كبير الكهنة، وحتى الغلالة المقدسة فى المعبد اليهودى (الأمر الذى أثار موجة غضب بين اليهود)، ولكنها ترد عليه : «أعطنى رأس جوكنان!» ينتاب هيرودس الذعر، لأنه يؤمن أن النبى رجل مقدس، ويخشى غضب الله ولكنه يخشى أيضا المصائب التى ستحل به إن لم يف بالقسم الذى أقسمه

وعندما أدرك أن محاولة تغيير رأى سالومى عن رغباتها المجنونة لا جدوى منها، يرمى نفسه فى مقعده وهو يدمدم:« أعطوها ما تريد! والحقيقة أنها ابنة أمها!» وتنتهز هيروديا فرصة حالة الانهيار التى تنتاب هيرودس فتخلع خاتم الموت من يد هيرودس، وتعطيه لجندى يسلمه مباشرة إلى الجلاد («يبدو الذعر على الجلاد»، هذا ما ذكره **وايلد** التوجيهات فى المسرحية).

وعندما ينزل الجلاد إلى الزنزانة، تعبر هيروديا عن ابتهاجها للمقايضة التى أجرتها ابنتها، فى حين أن هيرودس يتساءل بكلمات غير مترابطة عن الذى انتزع الخاتم من يده، ومن شرب النبيذ من كأسه ويكرر أنه متأكد من أن سوءاً سيحل به : وبالتأكيد لا يتحدث هيرودس هنا عما سيحل بجوكنان.

فى سياق كل هذه الأحداث، منذ نهاية رقصة **سالومى** وحتى قطع رأس جوكنان وأوركسترا **شتراوس** تعزف قمة موسيقاها، مندفعة نحو حدود النغمية، ومعبرة بأسلوب متمرس عن ذعر الموقف، ودخول **سالومى** حالة جنون لاتتمكن أبدا من التخلص منها.

تميل **سالومى** نحو الزنزانة محاولة سماع ما يحدث: «لا أسمع صوتا لاشىء» ثم تدمدم لنفسها: «لماذا لا يصرخ هذا الرجل؟» فتسمع سقوط شىء ما، فتعتقد أنه سيف الجلاد «إنه خائف، هذا العبد لقد ترك سيفه يسقط لم يجرؤ على قتل الرجل» وتستدير نحو خادم هيرودس وتخاطبه بحالة هستيرية: «تعال هنا، كنت صديق من مات، اليس كذلك؟، حسن، ليس هناك رجال موتى بما فيه الكفاية اذهب إلى الجنود واطلب منهم النزول إلى الزنزانة وإحضار ما طلبته، الشىء الذى وعدنى به

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحاكم، الشيء الذى هو ملكى» وعندما يتردد الخادم تستدير نحو الجنود وتأمرهم بالذهاب إلى السجن، وتنادى هيرودس بإعطاء الأوامر لجنوده بإحضار رأس جوكنان.

وبينما سالومى تصغى بشغف يسمع المستمع انبعاثا من خلفية الصمت المشؤوم (صمت يعبر عنه شتراوس موسيقيا بنغمات الطبول القرارية)، تتابع أنغام تعزفها أربعة آلات جلو وسبق له أن أعطى تعليماته للعازفين بالإمساك بالوتر عاليا بين إصبعى الوسطى والإبهام، ثم ضربه بحدة بالقوس والمستمع المرهف الذى يتوقع انه يسمع دقات قلب جوكنان والحياة تسلب منه قد لايتقبل تأكيد شتراوس على أن تلك النغمات «لاتعبر عن صرخات كرب الضحية، بل حسرات كرب نابعة من قلب سالومى المترقبة للحدث».

وتظهر الذراع السوداء الضخمة للجلاد من الزنزانة، تحمل على درع فضى رأس النبى فتمسك سالومى بالرأس، وتبدأ غناء آريتها العظيمة والأخيرة، تخاطب فيها الرأس العنيد، «لن تعذبنى فى تقبيل فاهك، جوكنان حسن، سأقبله الآن سأعضه بأسنانى مثلما يقضم المرء فاكهة ناضجة... لماذا لاتنظر إلى؟ هل انت خائف منى، جوكنان، الهذا لاتنظر إلى؟... جوكنان، مازلت انا على قيد الحياة، ولكن أنت، انت ميت، ورأسك ملكى سأفعل به ما أشاء بإمكانى أن أرميه للكلاب وللطيور الطائرة.. آخ، جوكنان، انت وسيم... لم أر شيئا كبياض بشرتك لم أر شيئا كسواد شعرك، وليس هناك فى العالم كله كحمرة شفتيك.. لقد رأيت ربك : جوكنان، ولكن، انا، لم ترنى انا لو انك رأيتنى لعشقتنى... وغموض العشق أعظم من غموض الموت».

يدمدم هيرودس بقرف واشمئزاز لهيروديا : «إنها متوحشة، ابنتك» فى حين تعبر هيروديا عن موافقتها لتصرف سالومى ويتيقن هيرودس أن مصيبة قد حدثت، وينوى الاختباء بقصره فيأمر بإطفاء الأنوار، فتمر سحابة كبيرة سوداء تحجب ضوء القمر تماما ويبدأ هيرودس بصعود السلم، لكن يعيقه صوت سالومى القادم من العتمة، تقول بتجل آه، لقد قبلت فاهك، جوكنان ثمة طعم مر فى شفتيك اكان هذا مذاق الدم؟ كلا! لعله مذاق الهوى يقال أن العشق مر المذاق وما يهم، وما يهم ذلك، لقد قبلت فاهك، جوكنان».

وتسقط أشعة من ضوء القمر على سالومى، وعندما يراها هيرودس ولعابها يسيل بشهوة على رأس جوكنان، يصرخ «اقتلوا هذه المرأة!» فيتقدم الجنود ويسحقون سالومى تحت دروعهم بينما تسدل ستارة المسرح.

المشهد الانفرادى الأخير لـ سالومى يبدأ «لن تعذبنى فى تقبيل فاهك، جوكنان»، يقدم شتراوس آريا لعلها من أرقى ما كتب شتراوس للصوت السوبرانو. وهى ايضا أقل آرية فى هذه الأوبرا تعبيرا عن الشهوات الجنسية! والتعابير الموسيقية التى صاحبت إعجاب سالومى بجمال جوكنان وهو على قيد الحياة تعود هنا مرة أخرى بشكل معكوس بعد أن أطفأت شهواتها وفى نهاية الأوبرا، وبعد أن يأمر هيرودس بقتلها، تعزف الأوركسترا النغمات ذاتها، ولكن، بسرعة.

تمثل أوبرا سالومى خطوة تقدم فى حياة شتراوس الموسيقية، وخاصة الأوبرالية فلغتها جريئة، وشخصياتها مؤثرة، وحقا تبقى هذه الأوبرا حتى يومنا هذا واحدة من روائع أوبرا القرن العشرين ويمكن للمرء أن يتفهم او يتعاطف مع قرف الجمهور الذى شاهدها فى مطلع هذا القرن ولكن، فى يومنا هذا، تعودت آذاننا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأحاسيسنا وتعرضت لأفعال أكثر جراة وأكثر قرفًا واشمئزازًا، وهى أفعال سلوك الإنسان ويمكن للمستمع أن يسمع المونولوج الأخير لـ سالومى، لغنائية ألحانه، أو يسمع الأوبرا كلها لقواها الدرامية ولبراعة المؤلف فى تجسيد مقنع، فى القرن العشرين، لأنغام العالم الوثنى الوحشى قبل ألفى سنة.

الهوامش:

* كان ريتشارد شتراوس ١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) يعتبر مؤلفًا ثوريًا، أما اليوم فهو يعد آخر الموسيقيين الألمان الرومانسيين. ويتناول الكاتب تشارلز أوزبورن أوبرا غنترام من أربع زوايا مختلفة هى : حياة شتراوس وقت تأليف الأوبرا، ومناقشة النص الأوبرالى ومؤلفه، وسرد حبكة القصة التى ترتبط مع السمات الموسيقية الرئيسية، ومن ثم تقديم تحليل موسيقى شامل للأوبرا.

** كابادوسى : من إقليم كابادوسيا القديم فى الجزء الشرقى من آسيا الصغرى. يعود تاريخ هذا الإقليم إلى القرن السادس عندما كان ولاية فارسية حتى احتلال الرومان إياه عام ١٩٠ قبل الميلاد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قيــروان

إلى فاروق شوشة ذكرى القيـروان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاعصافير فى هذه المدينة
تدافع عن الأشجار
لابحر يرفع قرابينه للأرض:
أسماكًا وتيجانًا.. ياقوتًا وَمَرْجانا
الأرض بعيدة تتسوّل على ضفاف الأنهار والبحار

لكلْ شجرة نصيبها من الظل.
لكل كلمة نصيبها من الحلم (أو من اللحم).

لامهنة للشجرة
سوى أن تلوى خطوط الريح
لامهنة للرْيح
سوى أن تعجن الصْدى
وربما تجاذبنا أطراف اللغة
والظل وحده يكتبها صامتًا على الأرض.

أما هو [ابن تمبكتو]
فأحب دائما أن يتعرف إلىّ
فى ظله.

الظل رماد الضوء
الجسد حجر ملموم
تحدجه الشمس بعين زرقاء
من يقدر عليه غير الفأس؟!

لاعصافير فى هذه المدينة
الفجر يتسوّل ديكا ؟ يعلن عنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا شمعة أو بخور
فقط
كان ابن تمبكتو بجنو على ظله مثلما
يحنو على الكسر الأثرية
منتظرًا عودة الآلهة
لأقودنّك أيها الظل
بعيدًا عن السراديب المؤدية إلى سطح الدار
وأجتمعن عليك بأشيائي
أنت تذكر جيدا مقرنصات الجامع
(كم كانت شبيهة برواسب كلسية
تتدلى من سقوف الكهوف!)
والمراوح النخلية؟ أتذكرها؟
(من كل مروحة تطلع مروحة
والصحن بستان نخيل)
أنظر معي
بعين نصف مغمضة إلى عمق الصحن!
الأشجار الحجرية تهتز ووتتسامق
الهواء واقف عند حدود الظل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(أليس الظل شقيق الليل؟!)
الصحن بارد
تكومت فيه برودة الليل
وها هى تنساح وتتدافع إلى المحراب
حيث
شجرة العنب المحفورة
تنبثق منها حوالق وحلازين
وتلتف على الأوراق المرتجفة.
(قل للحلزون ما تعلمته من كتاب الحيوان:
ـ لأنك شبيهى
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
تحب أن تنساح عند سواحل البحار
وشطوط الأنهار
لأنك شبيهى
تخرج بنصف بدنك
من جوف تلك الأنبوبة
وتزحف يمنة ويسرة
كأنك تطلب شيئا ما!
لأنك شبيهى

لاتنبسط إلا إلى اللين والرطوبة
لأنك شبيهى
تغوص فى جوف تلك الأنبوبة الصدفية
كلما حدست خشونة أو صلابة.
لأنك شبيهى
تنساح وأنت تجر بيتك معك!)
حيث
«الأكانتيس» جسم مفلطح
تتهدل أطرافه
فوق تيجان أعمدة البهو.
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
حيث
الزهرة المحفورة
تستجمع أوراقا حدباء إلى مركزها
وتدور!
الجسد حجر ملموم
من يقر عليه
وحده الحلم ينتشل الجسد من النوم
لامهنة للحديقة الوحيدة

فى هذه المدينة
سوى أن تحصى كل ليلة على أطراف الأصابع
طيور الدُّورى العائدة إلى أشجارها
كل ليلة
ينقص طائر
تنقص شجرة
ينقص إصبع
أفكر فىّ
بأصابعى المبتورة
أنساح وأنا أجر بيتى معى
أنزف دماً أخضر
والأرض التى تتسول (على ضفاف الأنهار والبحار
تلوح من نافذتى العمياء
زرقاء شاحبة!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحكيم يملى دموعه المؤجلة

١ - الطريق

قال الغلام الذى رافق المعلم إلى منفاه الأخير:

لا أستطيع أن أحوّل عينى عنه منذ أن خرجنا - هو والثور الأسود السمين الذى يحمله على ظهره وأنا - من البوابة الأخيرة لولايتنا «تشو»، وتركنا وراءنا المدينة فى ساعة الشفق كأنها التنين الأصفر الذى يلمع فى وشاح الغروب الذهبى برغم السحب الرمادية التى تلفه فى الغبار والضباب. ألمح خفية وجه معلمى الشاحب النحيل الذى لم تمح الخطوط والتجاعيد الصخرية قسماته الرقيقة الحنون وهو يلتفت خلفه بين الحين والحين وكأنما يتلفت قلبه المهموم على أجنحة نظراته الطيبة التى تحجرت فيها الدموع منذ سنين. وكلما قطع الصمت الذى يتدثر بسواده الفاحم أكثر مما يتدثر الفارع الهزيل بعباءته السوداء -، كلما حرك شفتيه أو أشار بيده الصغيرة البارزة العروق، أسرعت إليه ومقود الثور لايغادر يدى وندائى عليه لايتوقف: نعم يا معلمى.. هل تطلب شيئا؟ لكن ما أندر أن يفتح فمه بكلمة أو ينطق عن رغبة. حتى الزاد القليل الذى أقدمه له عندما نميل قليلا إلى ظل شجرة أو صخرة لنستريح لايكاد يقربه حتى ألح عليه بلقيمات قليلة أو قطعة لحم خشنة أو قضمة جبن بيضاء.

آه ! ما هذه الأحزان التى سكنت قلبك كالخفافيش التى تعشش فى كهف مظلم ترفرف أجنحتها السوداء دائما على وجهك وجبهتك وكيانك؟ وكيف أجرؤ على السؤال وأنت الذى علمتنى أن الحكيم لايتكلم وأن الذى يتكلم ليس حكيما؟ وإذا سمح لى طيش الصبا أن أسألك سؤالا، فهل يمكن أن أتجاوز عتبة باب أسرارك الذى أغلقته بألف مزلاج ومنعت عنه الأيدى والأقدام والآذان؟ أقصى ما أقدر عليه أن أداعب رفيقنا الأخرس السمين الذى لايعنيه إلا البحث عن العشب الأخضر واجترار صمته المختلف عن صمتك.

وأهتف بالثور الواسع العينين الذى أخذ قسطه من الراحة وراح يرسل نظراته الرخية الخرساء إلى الأفق البعيد: هياهيا.. الطريق مازال طويلا... وأتجاسر على توجيه كلامى إلى المعلم الذى بدأ يستعد للرحيل: أليس كذلك يا معلمى؟

ويأتينى صوته الخارج من مغارة حلقه وصدره الضيق النحيل نعم يا ولدى.. طويل هو وبلا نهاية.. وأعود للسؤال دون أن أتهور بالاستفسار إلى أين أو متى نصل فيقول: طويل هو وعميق بلا قرار... لو استطعنا أن نسميه ماكان هو الطريق.. لو أمكننا أن ندل عليه ماكان هو الطريق الأبدى..

وبغير أن أفهم شيئا كما عودنى المعلم وعودته أقول ضاحكا: لكننا على كل حال على الطريق!.. ويقول وهو يتكىء علىّ ويسند ذراعه إلى كتفى قبل أن يعتلى ظهر الثور المستكين: من يتبع الطريق يصبح هو الطريق. من يهتدى بفضيلته يصبح هو والفضيلة شيئا واحدا. ومن يضيّعه يصبح هو والضياع شيئا واحدا... وأدارى جهلى أمام الكلمات الملغزة التى تتردد فى سمعى كأصوات أرواح غامضة ترقص فى صندوق مقفل: سنتابع مهما كانت مشقة الطريق.. ويستدير بقامته النحيلة إذا تعبت فقل لى... وأواصل ضحكى وأنا أدفع الثور وأصيح به شى... شى... وأنا أقول لك الآن ما سمعته منك مرة: إذا كان الطريق طويلا ولانهاية له، فهو وحده الذى يمنح القوة والكمال...

نتابع السير على الدروب الوعرة الضيقة وفى الفيافى الواسعة المجدبة إلا من الأعشاب والأشواك.. نجتاز الطرق الصاعدة بين الجبال ونهبط المنحدرات الخطرة إلى الوديان.. نمر على القرى المتناثرة ونعبر الجسور الخشبية الهشة الممدودة فوق الجداول والأنهار الصغيرة ونحيى الرعاة واللصوص والمهربين والهاربين من الشرطة والحراس... وتمتلئ آذاننا بنباح الكلاب وعواء الذئاب وثغاء الشياه والحملان والماشية ونردّ بأدب على حراس الحدود والبوابات... وحين يهلكنا التعب وتحن مفاصلنا وعظامنا إلى الراحة نأوى إلى مكان ظليل ونربط الثور إلى جذع قديم وننام.. ما أكثر ما فتحت جفنى فجأة لأجد المعلم العجوز يرمقنى كأم تراقب طفلها الرضيع ـ فإذا التقت عيوننا قال وهو يبتسم ويلف عباءته حول ظهره وصدره: هكذا الحكيم الكامل يابنّى... فكمال من يجمع الفضيلة فى نفسه، أشبه بكمال طفل حديث الولادة.. وأفرك عينىّ وأتمطى وأنا أتلفت حولى: هل أحسست بخطر يا سيدى؟! فيقول وابتسامته لاتفارق شفتيه الجافتين ولا وجهه الصخرى المملوء بالتجاعيد: الوحوش لاتعتدى عليه.. والجوارح لاتنقض عليه.. من يلازم الطريق يبقى فى أمان.. إن سقط جسده لايتعرض لخطر..

وأثبت بصرى فى وجهه الطيب وأستقبل موجات الحنان المنسكبة منه على الرغم من السهر والصمت والشحوب.. ثم أغمض عينى الى الفجر وأنا أتمتم فى السرّ بما سمعته منه مرة وهو يتحدث مع أمى: من يكرم معلمه، يكرمه الطريق ـ ومن لايكرم معلمه، فقد ضلّ إلى أبعد حدود الضلال، حتى ولو كان أكبر العلماء...

كيف أحكى قصتى وهى لاتعدو بضع خطوات على الطريق؟ ماذا أذكر منها وماذا أدع للتاريخ أو للنسيان؟ شى... شى... أيها المتخم الثقيل الكسول! ليتك تدعو السماء أن تفتح كوة ضئيلة فى رأسك المظلم المحاصر بالغياب والغباء لتعرف من هو الحكيم الذى يمتطى ظهرك وأحيانا يربت على رأسك وعنقك وشعرك كطفل وديع...

كنت أراه أحيانا وهو يتمشى على ضفة النهر الصغير القريب من سور قصر الإمبراطور... وبغير أن يلتفت إليه أحد أو يلتفت إلى أحد كان ينزلق إلى أكمة ملتفة الأشجار والأغصان والأوراق الكثيفة ويختفى فيها قبل أن تلمحه العيون وهو راجع إلى ضفة النهر متجها إلى باب القصر الخلفى الذى يغلق وراءه فى هدوء... وعندما وصفته لأمى وأخبرتها أننى أراه أحيانا وأتتبعه إلى مخبأه دون أن يرانى - ضربت على صدرها بيدها الصغيرة وصاحت: كيف تفعل هذا مع حكيم الإمبراطور؟ كيف تجسر ياولدى على الاقتراب من طريق السماء الذى لايسير عليه إلا الكامل القديس؟ ألم تسمع أقواله الغامضة التى يرددها الناس حائرين أو ضاحكين عن الطريق؟ قلت فى لهفة لا أندم عليها: وأريد يا أمى أن أرافقه على هذا الطريق - أريد أن أكون تابعه وتلميذه.. فتحت فمها من الدهشة وقالت: ترافق التنين؟! أجبتها فى هدوء: وما رأيك أنى تكلمت معه أيضا ومشيت معه خطوات؟! - قالت متحسرة: ما دمت تتلف عينيك كل ليلة بالكتب المأفونة بدلا من رعاية أمك!... ضحكت قائلا: وأريد أن تأتى معى لمقابلته حتى أستطيع بعد ذلك أن أرعاك كما تتمنى...

كان اللقاء أبسط مما توقعت أمى - انحنت أمامه حتى كاد رأسها يلمس العشب الذى يجلس عليه تحت شجرة ضخمة سوداء وقالت: هذا الولد مفتون بك وبالطريق يا سيدى... سمع عباراتك وأخذ يدونها على الأعواد التى يكلفنى شراؤها فوق ما أطيق. ابتسم المعلم وسألها: ويدونها أيضا قبل أن يدونها صاحبها؟.. ماذا كتبت ياولدى؟ هتفت فى حماس وأطلقت الكلمات من فمى كمياه متفجرة من نافورة أو شلال: الشجرة الشامخة نمت عن برعم صغير... البرج ذو الطوابق التسعة ارتفع من كومة تراب.. رحلة العشرة الآف ميل تبدأ تحت قدميك.. قال ضاحكا: كلماتى سهلة على الفهم.. سهلة جدا على التنفيذ.. لكن لا أحد فى المملكة يقدر على فهمها أو العمل بها.. صحت فى رعونة يحسدنى عليها أشجع المقاتلين: ولكننى أفهمها يا سيدى وأعمل بها أيها الحكيم الجليل... جربنى وسوف ألازمك على الطريق...

قالت أمى معتذرة: سامحه يا سيدى.. إنه منذ أن قتل أبوه أمام عينيه لايفعل شيئا سوى تجربة الحبل المعقود.. ومنذ أن أرسلته إلى ثلاثة معلمين وهو يملأ حجرات بيتنا الضيق الفقير بالريش والأقلام والمحابر وأعواد الخيزران.. ويكدس أوراق الكتب القديمة فى كل مكان حتى لا أجد مكانا يتسع لأوعية الطعام أو لجلوس الضيوف القليلين... خذه يا سيدى واجعله تلميذك وتابعك وخادمك الأمين.. إننى مريضة ولا أدرى كم سأعيش أو متى سأذهب وأتركه بلا أحد يضع عينه عليه أو يضع اللقمة فى فمه... قال الحكيم العجوز وهو يمسك بيدى: وهل ستصبر يا ولدى على مشقة الطريق؟ هل تستطيع أن تضحى بكل شئ وتتمسك به؟ قلت وأنا أشدّ على يده: وأعيش له ولك يا سيدى... قال وهو ينهض متجها وأنا معه إلى بوابة القصر القريب: ولأمك التى ستزورها لتطمئن عليها من حين إلى حين...

الطريق طويل وتتسع مساحة صمتى وصمت الحكيم الحزين والثور الأسود السمين لأن أنثر على ترابه أوراق ذكرياتى الجافة.. لكن كيف أرتبها وأسرد وقائعها التى تلتصق بلحمى وتزحم مجرى دمى؟ هل يمكن أن أنسى الليالى الطويلة التى قضيتها تحت قدميه وهو يقلب فى الأوراق القديمة والكتب العتيقة فى مكتبة القصر الملكى بحثا عن نماذج الحكماء القدماء والحكام الكاملين؟ هل أروى عن صمته الممتد على اتساع طريق السماء والجواهر العشرة آلاف التى تكون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموجودات على سطح الأرض؟ أم أسترجع الأيام والليالى العصيبة التى رأيت أو سمعت فيها حواره الغاضب مع القواد والوزراء أو مع ذلك الشخص العصبى النحيل الذى عرفت فيما بعد أنه هو الإمبراطور - الإمبراطور الذى يقفز فى كل مكان كالطاووس المثقل بالأوسمة الساطعة والثياب الطويلة الغنية بالزخارف المذهبة والتاج البراق الناصع باللآلىء والجواهر على رأسه الصغير؟ وحيرة الامبراطور وغضبه وكلماته المتدافعة كالحمم الملتهبة بالغضب الأسود وردود المعلم عليه كأنها السدود فى وجه السيل؟ وأسفاره التى كان يغيب فيها عن القصر وعن أوراق المكتبة وكنوز خزائنها العتيقة ثم يرجع وهو يدمدم بالكلمات اللاهثة الممزقة كقطع الدم المتجمد التى تنزف من جرح واسع: أين أنتم أيها الحكام الحكماء فى الزمن القديم؟.. يامن كنتم نموذج العالم ومقياس المملكة؛ لم يبق إلا المدّعون الذين لايثق الناس بهم. الذين يمجدون أنفسهم فلا يعترف بهم أحد. ويفرضون على الشعب قوتهم فلا يزداد إلا ضعفا وبؤسا وهوانا ويفرحون بالمذابح وسفك الدماء ويسمونه انتصارا ويحتفلون به كما يحتفلون بجنازة. أين أنتم أيها الحكماء القدماء لتعيدوهم إلى البساطة والسكينة؟ وكيف أستطيع أنا وحدى أن أعيدهم إلى الطريق أو حتى أكلمهم عنه فيسمعوننى؟

حتى جاءت الليلة التى رأيته فيها محتقن الوجه كصفحة جبل عابس أجرد. كانت عيناه زائغتين وتجاعيد وجهه مربدة وملابسه مضطربة ورأسه ويداه وذراعاه فى حركة متشنجة. خيّل إلىّ أننى أرى أمامى ذئبا عجوزا أنقض حديد الفخ على أعضائه ولم يسمح بالحركة إلا لشعر رأسه المتوفر وذيله المرتعش المتحفز وعوائه المبهم الباكى.

قال فجأة وهو يحدق فىّ بعينين محمرتين: لم يبق سوى المنفى..! تطلعت فى وجهه الثائر مستفسرا! فقال وهو يذرع أرض المكتبة التى اضطربت فيها أوراق التاريخ اضطراب أفكاره: سأنفى نفسى بإرادتى - الحكمة مستحيلة فى هذا العالم - والحكيم منبوذ لايطلبه أحد ولايستمع لنصحه أحد.. هممت أن أتكلم فقال: نعم لم يبق أمامى إلا أن أنفى نفسى وأتابع الطريق.. قلت مترددا خائفا: وأنا يا سيدى... أنا الذى تمسكت به وبك؟ .. قال وهو يطرق برأسه مليًا: أمك فى حاجة إليك... قلت والدموع تسبقنى وتفلت جارية على خدى: أنا قادم من عندها لم تعد فى حاجة إلى أحد.. اقترب منى وهزّ كتفى فى عنف: ماذا تقول؟ أيمكن أن تتركها وحدها؟ قلت: إنها على وشك أن تتركنا وتترك العالم كله.. صاح غاضبا: ولماذا لم تقل هذا؟ لماذا لم تبق معها؟... هيا بنا..

وجرينا إلى البيت الصغير على الضفة الأخرى من النهر.. عبرنا جسرين وانحدرنا على طريق مترب ملىء بالحفر والبرك الراكدة، ومررنا على أطفال مهلهلى الثياب وعجائز مكوّمات على أعتاب البيوت، ونهرنا الكلاب الجائعة الضالة أكثر من مرة... وعندما اقتربنا من البيت لمحت عجائزا فى الثياب البيض يتوافدن على الباب الواطئ وهن يولولن صائحات. كانت أمى فى النزع الأخير - بالكاد حركت رأسها ونظرت إلى المعلم ثم إلىّ - نظراتها الصامتة تنطق فى وقت واحد بالألم واليأس والطمأنينة والثقة وتقول: تركته لك ... تركته لك...

انتبهت على صوت المعلم يوقظنى فى رفق من إغفاءتى التى طالت مع الذكريات وكادت أن تنسينى الركب الصغير. وجاءنى صوته الضعيف الذى تعودت على نبرته الحادة التى طالما نفذت فى أذنى وقلبى كصيحة طائر عجوز:

- هل رأيت؟

تلفت حولى مستوضحا فضحك ضحكته النادرة التى شبهتها بينى وبين نفسى - ولتغفر لى السماء! - بضحكة جدْى عجوز مكتئب الوجه: -

- إنها آخر حدود الصين.. انظر إلى الكوخ والحاجز هناك!..

تعجبت كيف عرف هذا مع أنه لم ينف نفسه من قبل.. ونظرت إلى حيث أشار ورأيت الحاجز الصغير الذى يقطع نهاية الدرب المنحدر بعارضة خشبية تنتهى فيما قدرت بكرة حديدية ضخمة. وتعجبت مرة أخرى من منظر الكوخ الخشبى الصغير الذى يقف وحيدا وسط أشجار السرو العجوز كأنه متسول منهك الجسد والروح على حدود الإعياء أو الجوع. لم أر حراساً يجوبون المكان، ولافرسانا مدججين بالسيوف والخوذات البراقة. ولم أستطع أن أكتم شعورا بالخوف داهمنى فجأة فهتفت:

- أهذه هى آخر حدود الوطن يا سيدى؟

فاجأتنى النبرة الحادة المرتعشة بخفقات البهجة والسرور:

- حيث يكون الطريق يكون الوطن ياولدى. وحيث يكون الوطن يكون الأصل والجذور...

http://Archivebeta.Sakhrit.com

تسرعت ولمت نفسى بعد ذلك على طيشى:

- إذن فسوف نجد الطريق بعد قليل...

- الطريق فى كل مكان وليس له مكان. هو فيك وتحت أقدامك.. ولكنهم تنكبوه وتخلوا عنه فتخلى عنهم... لم يفهم رأسى الصغير ما يقصده فربتُ بكفى على ظهر الثور وقلت:

- المهم أن الطرق المعوجة قد انتهت..

- المعوج سوف يستقيم. والمنحنى سوف يعتدل. الأجوف سوف يمتلئ. والبالى سوف يتجدد...

لم أستطع كذلك أن أفهم كلماته التى ترددت كترنيمة كاهن أو شدو طائر أسطورى غريب. أسرعت مرة أخرى أعبر عن فرحى وصحت:

- المهم أننا سنتوقف هنا يا معلمى!... افرح أيها الثور الإلهى فسوف تلتقط أنفاسك وتهنا بالعشب النديّ الوفير!..

قاطعتنى إشارة محذرة من يده الممتدة نحوى فأمسكت عن الهراء وأسرعت أساعده على الهبوط من على ظهر الدابة التى توقفت أيضا عن السير وأطرقت برأسها واتسعت عيناها دهشة من هذه الكلمات التى تساقطت علينا.

ـ من يعرف متى ينبغى عليه التوقف لايتعرض لأذى.. من يعرف القناعة لايلحقه عار..

سحبت الثور الأسود من مقوده بعد أن مررت بكفى على رأسه ورقبته وظهره ـ واطمأننت على المعلم الذى ترجل على مهل ووضع الكتاب الذى كان يطالع فيه بين الحين والحين والغليون الذى كان ينفث منه الدخان فى جيب الجراب الجلدى العتيق المسودّ من لفحات الشمس وذرات الغبار. ولم نكد نهبط خطوات على المنحدر الصخرى الضيق فى أتجاه محطة الحدود حتى لمحنا شبح رجل طويل ونحيل يقف هناك فى انتظارنا. وعندما اقتربنا من العارض الخشبى الباهت الألوان أمام الكوخ واستوى الدرب الممتدّ أمامنا توقف معلمى وطلب منى أن أساعده على الركوب. أخذت بيده التى استندت على كتفى وهو يرفع قامته ثم يحنيها ليستريح على ظهر الثور وقلت منزعجا: هل تحسّ بشئ يا سيدى؟ ـ قال فى هدوء وهو يثبت قدميه حول بطن الدابة: لا ياولدى.. مجرد إغماءة ستزول بعد قليل... انظر... هذا الرجل القادم كفيل بعلاجها!..

وأقبل علينا الرجل الطويل الذى بدا على البعد كجرادة كبيرة. تقدم منا فى مشيته الحذرة وبدأنا نطالع تقاطيع وجهه النحيل الصارم. وتوقعت أن تبدأ متاعب السؤال والتفتيش وتحصيل الضريبة والشك المزمن فى أعين حراس الجمارك قال فى هدوء وهو يلقى نظرة سريعة على الثور والجراب الجلدى الأجرب ثم يسلطها بغير اهتمام على المعلم وعلىّ:

ـ هل من شئ يستحق الضريبة؟

قلت بثقة لاحدّ لها: لاشئ يا سيدى...

عاد يسألنى وهو يتحسس الجراب بعناية ويثبت بصره على الوجه الصامت العجوز:

ـ بضائع مهربة؟ ... أشياء محظورة؟...

كررت بصوت هادئ لم يخف رنة السخرية وأنا أتابع فحصه للزاد القليل واستخراج الغليون والكتاب من الجراب:

ـ لاتحف ولاذهب ولاحرير؟ .. ماقصة هذا الكتاب؟

قلت وأنا أنظر لمعلمى الذى لزم الصمت:

ـ لقد كان يعلم...

سأل وهو يثبت بصره على الوجه الصخرى الحزين:

ـ وماذا كان يعلم؟

قلت فى بطء: أن لاشئ على الأرض ألين ولا أضعف من الماء. ومع ذلك لايفوقه شئ فى التغلب على الصلب والقوى...

حدّق فى وجه العجوز كأنه يعاين فعل الماء فى الصخور وسرح لحظة مع أفكاره ثم التفت إلىّ قائلا:

ـ ماذا كان يعلم أيضاً؟

قلت متعجلا الخروج من الموقف بعد أن حانت منى نظرة إلى السماء ورأيت السحب السوداء تتجمع على صفحتها المظلمة كقطعان متدافعة إلى مورد ماء:

ـ أن الوداعة تغلب القوة، وأن الليّن يهزم الصلب الخشن.. قلب بصره فينا وأطرق برأسه طويلا.. ويبدو أننى رفعت رأسى إلى السماء ففهم أنها تنذر بالمطر أو العاصفة وربما فهم أيضا أنا نتعجل السير قبل أن يحل الظلام فقال وكأنه يكلم نفسه:

ـ الوداعة تغلب القوة ... الماء يهدم الصخر... نعم .. نعم.... مادام الجمرك لن يحصل عن شئ فانطلقا..

استأنفنا السير بعد فتح الحاجز ووجدنا أنفسنا نستقبل واديا رحبا تملاه الأشجار وتحدّه الجبال الشاهقة من بعيد.. وما هى إلا خطوات بعد أن استرحنا قليلا تحت ظل شجرة سوداء كثيفة الأغصان والأوراق حتى سمعنا صوتا ينادينا ويكرر النداء:

ـ أيها المعلم!.. أيها الغلام!..

التفتنا وراءنا فوجدنا حارس الحدود يجرى لاهث الأنفاس نحونا. أمسك المعلم باللجام وتوقفنا لنعرف ما يريد. أصبح الصوت مسموعا واقترب الوجه الشاحب النحيل:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ها! قفا! قفا! أرجوكما قفا! ماذا تقصد بحكاية الماء أيها العجوز؟!

سأل المعلم وهو يطل عليه من فوق ظهر الثور:

ـ وهل يهمك هذا يا ولدى؟

قال الرجل الذى بانت ملامح وجهه الأغبر المتعب كوجه ذئب تائه وسط رمال الصحراء:

ـ ما أنا إلا عامل جمرك بسيط. لكن يهمنى أن أعرف كيف ينتصر الماء على الصخر إن كنت تدرى الجواب فتكلم..

تفرس المعلم فى وجهه طويلا. غابت نظراته لحظة فى عينيه الغائرتين وسترته الباهته المرقعة وأصابع قدميه التى تطل كالديدان الرفيعة من حذائه الرمادى المتهرئ قبل أن ينتبه على صوت الرجل الذى يستعطفه: ـ

ـ اكتبه لى... أمله علىّ أو على هذا الغلام... مثل هذا العلم لايستأثر به الإنسان..

ثم بعد فترة قصيرة لمس فيها سترته ونظر طويلا إلى حذائه البالى:

ـ ولايضَنّ به على أحد الفقراء...

انفرجت أسارير المعلم كأنما فكت أغلال تجاعيد الصمت والتحفظ التى تطوق وجهه. وبدا كأن شبح ابتسامة على الوجه الحجرى فتشجع الرجل قائلا:

- الورق عندنا والريش والأقلام والمداد. وعندنا كذلك طعام قليل للعشاء.... إننى أسكن هناك.. فى هذا الكوخ الذى يتسع لك وللغلام ولحكاية الماء... تنهد العجوز وهو ينزل من على ظهر الثور الذى بدأ يهز ذيله فى قلق وينفض نفسه من هبات البرد التى جعلت جلده يرتعش. وقال وهو يرمق الرجل طويلا ثم يسحبنى من يدى التى تمسك بالمقود:

- آه ! أنت أيضا تريد أن تعرف... عم يا ولدى..

من يسأل يستحق أن يعرف الجواب. ومن يعرف ....

قلت ضاحكا: لايتكلم ولايفعل... وإنما يكتب... وضحك المعلم أيضا ومرَّ بكفه على خدّى فقلت وأنا ألاحظ أمارات السعادة والرضا ترتسم على وجه العامل الفقير:

- وسوف يبرد الجو بعد قليل...

قال المعلم وهو يخطو إلى جوار الرجل ويمسك كم سترته بين الحين والحين:

- حسن. فلنهبط هنا إلى حين..وتبعت معلمى إلى الكوخ.. أنا تلميذه الذى دوّن «التاو - تى - كنج» بعد أن كان حبيسا فى صدره ... ربما كنت تلميذه الوحيد...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ - الصمت

وقال المعلم العجوز الذى صحبه الغلام إلى منفاه البعيد: -

ها أنذا غادرت البوابة الأخيرة لمدينتى المعذبة وتوجهت مع تلميذى الصغير وثورى الأسود السمين إلى منفاى البعيد. لغنى الصمت الذى احتوانى كفه الرحيم منذ أن وعيت العالم وتجلّى لى سرّ الطريق.. والقصر الذى قضيت فيه معظم أيام كهولتى وشيخوختى تراءى لى كذلك ملفوفًا فى كفن الصمت الضبابى - تلفتت عينى إليه فوجدته صامتا مثلى، وتلفت قلبى نحو المكتبة التى شهدت سهرى وعملى وتعبى فخيل إلىّ أنى أسمع كلمات الحكماء القدماء تنطلق من قبور الأوراق القديمة وتفك قيود الحبال الصينية المعقودة بالحروف والمقاطع والعلامات ثم تلوذ هى الأخرى بالصمت وترقد على فراش السكينة الأبدية. آه! كم جمعت ورتبت ونسقت وحققت وتركت عبارات الأجداد تنتصب أمامى كالفرسان البلغاء مدوية بحكمتها الغاضبة التى تحذر وتنذر وتشير سهامها إلى الطريق. ومع ذلك تنهى عن الثرثرة والكلام وتعلن أن العارف لايتكلم والمتكلم لايعرف. كم خرجت أمامى من نبع الصمت الغائر ثم رجعت إليه وتجمعت فيه. هل أسمع من هناك أيضا بعض كلماتى التى قلتها لتلاميذى الذين عهد إلىّ القصر برعايتهم، ولأولئك الذين تحدثت معهم من رجال البلاط

ووزرائه وحراسه وحجابه وخدمه؟ وهل كان فى وسعى أن أمنع طيران هذه الفراشات التعسة إلى الفقراء والبسطاء المساكين أو همساتها فى آذانهم: عانق الواحد - ولن تحيد عن الطريق. افعل عدم الفعل ولن يبقى شئ لم يعمل. آخر نفسك وسوف تصبح فى المقدمة تجرد من حب النفس تصل إلى الكمال. إرجع للبساطة القديمة تتحرر من الشهوة. وإذا تحررت من الشهوة وجدت السكينة. وإذا وجدت السكينة عرفت الأبدية. وإذا عرفت الأبدية أصبحت حرا. وإذا أصبحت حرا أحطت بكل شئ. وإذا أحطت بكل شئ صرت سماويا - وإذا صرت سماويا اتحدت بالطريق. وإذا اتحدت بالطريق أصبحت أنت الطريق...

كلمات ... كلمات... كلمات لم يخطر على بالى أن أدونها فى كتاب ومع ذلك سمعها الجميع ورددها الجميع وأساء فهمها الجميع... كنت الاحظهم أثناء جولتى اليومية على ضفة النهر فى طريقى إلى الأيكة أو فى عودتى منها. تقترب الأفواه من الآذان، وتشير إلىّ الأصابع الحذرة، وأسمع حتى الصغار الذين يلمحوننى فيقفون خائفين وهم يتهامسون هذا هو التنين!.. حلّق إلى السماء وهبط فى أعماق الجحيم حتى وجد كتاب الطريق... ونسجوا الأسطورة حولى أو الكتاب الذى لم أفكر فى تدوينه. وانتشرت أسطورة المعلم العجوز الذى يعلم تلاميذه بغير كلام، ويهزم الأعداء بغير سلاح، ويستقر فى السكينة والوداعة كطفل رضيع، ويتحد بالطريق فيجد الحقيقة والفضيلة والكمال بينما المملكة غارقة فى النزاع والصراع والدماء، والحكام يدقون الطبول للحروب ويزهون بالأمجاد فى خيلاء بينما الفقراء يساقون للمذابح ويسوون على نيران الضرائب والمجاعة والحرمان. واكتم ألمى وسخطى على الناس والأوضاع والكلمات وألوذ بصمتى كما فعلت على الدوام...

سر يا غلامى الطيب سر.. يامن بقيت لى بعد أن تخلّى الجميع. وأنت يا ثورى الأسود السمين .. تمتع بالعشب والماء وتأهب للجوع والعطش فى القفار وعندما تصعد وتهبط الممرات الوعرة فى الجبال.. أتريد أن أسليكما بالكلمات؟ اسمعا إذن أغنية الصمت التى عزفتها على أوتار قلبى الوحيد: آه ما أبعد الفجر! الناس جميعهم فرحون كأنهم يشاركون فى وليمة التضحية . كأنهم ذاهبون إلى مهرجان الربيع. أنا وحدى أرقد فى سكون،.، أشبه بطفل صغير لم يبتسم مرة واحدة فى حياته - أترنح وأتمايل، كأننى أضعت وطنى. الناس جميعا عندهم ما يكفيهم. أنا وحدى تعرَّيت من كل شئ وفقدت كل شئ. حقا! إن قلبى لقلب غبّى معتم ومضطرب.

الناس جميعهم جادون واثقون من أنفسهم وأنا وحدى متعب حزين القلب. ثائر ثورة البحر، مضيع كأنى بغير هدف. والناس جميعهم يعملون ويسعون لهدف نافع. أنا وحدى عنيد كأنى من نسل الوحوش، أدعوهم أن يعملوا بغير عمل وسوف يعمل كل شئ. وإذا أتموا عملهم فليتواروا عن الأنظار ولايدقوا له الطبول. وأوصيهم أن يعلموا بغير كلام ويكونوا فاضلين بلا كلام عن الفضائل والقواعد والأخلاق. أن يتمسكوا بطريق الآباء والأجداد ويرجعوا للأصل والجذور. أن يتحدوا بالطبيعة الأم ويرضعوا من ثديها السكينة والسلام بدلا من أن يغتروا بالتمدن وينخدعوا بالأدوات والمخترعات. آه! وكم دعوتهم لأن يغيروا أنفسهم فيتغير كل شئ...

كانت كلمات وكلمات... قلتها ولم أدونها فى كتاب ولم أصرخ بها من النوافذ والأسطح وقمم الجبال تسليت باللعب بها ولم أضح فى سبيلها ولافديتها بالدماء.. أطلقت سهامها فرجعت إلى قلبى مسمومة بالسخرية والاستهزاء.

آه! الناس جميعهم فرحون وأنا وحدى غير الآخرين...

لكن من قال أن الناس الذين تركتهم ورائى فرحون؟ ... من قال أن شيئا قد تغيَّر فى المملكة أو أنهم سيتغيرون؟ وما جدوى الكلمات يا من تمجد الصمت وتحذر من الكلام؟

بالأمس جاء الإمبراطور لزيارتى كما اعتاد أن يفعل كلما أراد أن يستشيرنى فى رأى أو يسألنى فى معضلة أو يحدث معى عن أحوال الرعية وشئون المملكة. لاحظت الهمَّ البادى على قسمات وجهه وجبينه والحزن المخيم على عينيه. جلس صامتا أمامى وأطال النظر فى وجهى. حاولت أن أبحث أكوام الكتب والأوراق عن كتاب أقرأ عليه منه وأسمعه حكايات القدماء التى يتلهف على سماعها ويعد بأن يضعها فى قلبه وعلى رأسه وعينيه. لكنه أشار بيده أن أتوقف ثم أطرق برأسه وغرق فى أفكاره.

وبينما أسائل نفسى عما يضنيه وما يمكن أن يسرَّ قلبه إذا به يبادرنى بالسؤال:

- قلت لى مرة: إن وضعت يدك على الطريق صارت مملكة الأرض يديك وتبعت ظلك، وإن تمسكت به حررتها من الشر والألم فعاشت ممتعة بالوحدة والسعادة والسلام.. قلت مؤمنا على كلامه: وعرفت أنت طعم الرضا والقناعة والسكينة... قاطعنى: ألم تقل إن عدم الفعل هو الطريق؟ قلت محاولا الابتسام: ليس هكذا تماما يا مولاى .. كنت أتكلم بلسان الحاكم الذى يخاطب نفسه أو يوصى من يتولى الحكم بعده: تعلم ياولدى فضل عدم الفعل: علِّم بغير أن تتكلم. نتج بغير أن تمتلك دبر ولاتسد. إعمل ولاتعوّل على عملك..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قال الإمبراطور الذى لم يستطع أن يخفى ضيقه: وكيف أعمل ولا أعوّل على عملى.. كيف؟!

قلت فى هدوء: معناه أن تتمَّ عملك ثم تتوارى... لاتمجده ولاتزهو به. لاتسعى إلى الشرف ولاتخشى العار. الحاكم الحكيم يعمل من أجل الباطن لا من أجل العين...

نهض من مجلسه وتمشى قليلا بين أكوام الكتب وتلال الأوراق الطويلة الملتفة التى تملأ صفحاتها عقد الحبال السوداء وزفر ضاحكا:

أجبنى ببساطة.. كيف أحكم المملكة... كيف أحكم شعبى؟

قلت مرة أخرى بهدوء: تحكمه لاتتحكم فيه... تحكمه دون أن تلجأ للقوة. وحين لايخاف الشعب قوتك، تكون قد بلغت أقصى قوتك.. توقف فى مكانه وقلَّب أصابعه بين الأوراق ثم التفت إلىَّ ذاهلا: بلغت أقصى قوتى؟! قلت متحمسا: نعم نعم... تكون قد بلغت الوداعة وأصبحت كالطفل الحديث الولادة... أخرت نفسك فصرت فى المقدمة.. تواضعت فارتفعت.

أخفيت نفسك فتجليت... لأنك لم تعط الحق لنفسك اعترف الشعب بك. ولأنك لم تمجدها مجدك. ولأنك لم تدَّعِ وثق بك، ولأنك لم تسع لشئ لم يسع أحد ضدك بشئ. لم تناد على أحد ومع ذلك لبّى الجميع من تلقاء انفسهم.. لم ترزح فوق صدورهم فسكنت فى القمة..

قال وقد بدأ صوته يتهدج بالغضب: القمة؟! إنك تقول هذا لأنك تدفن نفسك فى حكمتك وأوراقك ونصائح أجدادك... جرب أن تنزل إليهم لتعرف غضبهم وسخطهم وثورتهم..

اصررت على متابعة كلماتى: الحاكم الحكيم الذى يعمل ولايمجد عمله لايغضب أحد ... والذى يتّم عمله ثم يتوارى لايثور عليه أحد.. نظر إلىّ باستخفاف وازدراء فأسرعت أقول: ألم أحك لك عن القائد الحكيم «فان لى»؟ لقد ذهب لردّ الأعداء وانتصر عليهم فى المعركة ثم اختفى.. وبقى الشعب فى الشوارع واقفا فى انتظاره بالأناشيد وأكاليل النصر دون أن يعلم أنه استقل قاربا صغيرا انطلق به فى النهر الأصفر ولم يره أحد حتى الآن...

اقترب منى الإمبراطور وهو يصيح فى وجهى: كل هذا سمعته منك وحفظته ورددته على مسامع وزرائى وقوادى وعمالى فى المدن والقرى القريبة والبعيدة. مع ذلك ثار الناس علىَّ فى كل مكان وعلى الوزراء والقواد والعمال..

قلت وأنا أغمض جفنى كأنى أتلو صلاة للآلهة: الناس لاتثور على من يتبع طريق السماء.. لأن رجالك حادوا عن الطريق ثار الناس ولجأوا للصراع والنزاع بدلا من الوفاق مع الطبيعة والقناعة، والاتضاع..

ARCHIVE

سأل متهما وهو يحاول أن يكتم غيظه: الدماء تسيل ومازلت تكلم عن القناعة والوفاق والاتضاع؟!!

قلت فى غضب: لأنهم حادوا عن الطريق العظيم سالت الدماء... لأنهم ملأوا عقولهم وأفرغوا بطونهم وأثقلوا ظهورهم بالضرائب ثار الناس.. كل شئ فى القصر على ما يرام، بينما الحقول تملؤها الأعشاب الضارة ولاتجد من يحرثها - مخازن الغلال فارغة والموظفون والحكام يتدثرون بالثياب الزاهية ويتحزمون بالسيوف الغالية ويتخمون بطونهم بالطعام والشراب. ما معنى هذا؟ معناه أنهم تجبروا مثل قطاع الطريق وليس هذا هو الطريق... قال وهو يتفرس فى وجهى كأنه يراقب معتوها أصابه مسّ الجنون: نعم ليس هو الطريق الذى أوصلك إلى قصرى وجعلك أمينا على تراث أجدادى. قلت متجاهلا حراب سخريته: ادفع الشر بالخير والإحسان، لأن الحب ينتصر فى الهجوم ولايجرح أثناء الدفاع، والسماء تسلح بالحب من لاتريد أن تراهم مهزومين..

نفض يديه يائسا: ولذلك أرسلت الجنود والأسلحة الكافية لقمع الثوار... وحين تأتيك أنباء الانتصار ستكون فى طريقك إلى المنفى بإرادتك قبل أن أرسلك إليه بإرادة جنودى وقيودى وحراس سجونى...

قلت وأنا أجمع كل حكمتى وغضبى فى عبارات سريعة يمكن أن يسمعها قبل أن يخرج من الباب: الأسلحة أدوات الشر.. لذلك لايسكن الحكيم بالقرب منها.. إنه إذا انتصر لم يجد فى الانتصار جمالا.. لأن من يجده جميلا هو الذى

يفرح بقتل غيره من البشر، ومن ينتصر فى المذبحة ويحتفل بانتصاره فهو فى الحقيقة يحتفل بعبارة... الأسلحة والجنود أدوات الشر... أدوات الشر... لايقرب منها سيد المملكة الذى تمسك بالطريق لايستخدمها الحكيم الذى يرعى أبناء شعبه كأنهم أطفاله... لا...لا...لا...

لم تكن هذه هى أول مرة تخرج فيها كلماتى من كهف الصمت فتقطع ألسنتها وتعود إليه كالخفافيش المشلولة العمياء.. ولم تكن أول مرة تنطلق من بئر الصمت فيجرها الأوغاد فى وحل العالم وأحاول بعد ذلك أن ألملم أشلاءها وأطهرها فى مائه من جديد... نعم ياولدى الذى يسير أمامى على الطريق كالطفل الكامل الذى يرضع من ثدى الأم ولايعرف الكلام... وأنت ياثورى الحر الصبور الذى ربما كان أقربنا للأصل والجذور. نعم لم تكن أول مرة تخرج فيها الكلمات عن الطريق فتعضها الأنياب وتوصد فى وجهها الأبواب وتهيم جائعة ضالة كالكلاب... آه ما أتعسها وأبشعها حين تسرق منها الأنوار وتفرغ من سرّ الأسرار وتصبح مضغة فى فم الدجّال والسمسار والثرثار.. وآه من هذا الثرثار!..

دخل علىّ بعد أن أبلغنى الحاجب أنه قادم من مملكة «لو» وأن اسمه هو الحكيم المشهور «كونج ـ فو ـ تزو».. دخل صومعتى المكدسة بأكوام الكتب والوثائق والأوراق والعتمة والغبار كأنه مارد قوى اغتسل لفوره فى ماء البحر وخرج نظيفا لامعا ـ صبوح الوجه تسبقه عريضة يشهرها فى وجهى كالسيف الناصع أو كالقنديل الساطع.. كان قصيرا ممتلىء البدن كبير البطن، له شفتا ثور وفم أشبه بالبحر. انحنى أمامى فى أدب شديد وكرر الانحناء حتى تصورت أنه قضى حياته فى تعلم فروض الطاعة وأداء طقوس الواجب والاحترام من الأبناء للآباء ومن البشر للآلهة والملوك والحكام . وبعد أن أذنت له بالجلوس وتطلع طويلا إلى جسدى الطويل النحيل ووجهى الصخرى الذى لم يفارقه التقطيب والعبوس بدأ فى حذر يخرج الكلمات من فمه الواسع كأنه صرّاف يعدّ النقود..

ـ يسموننى فى بلدى المعلم والحكيم.. لكننى سمعت عنك فجئت أسألك كالتلميذ الصغير وأتعلم منك ما يتعلمه العصفور من النسر الكبير..

قلت فى حذر وأنا لا أخفى اعجابى ببشاشته وحذقه وذلاقة لسانه وثقته فى نفسه: النسر الكبير يرقد عاجزا فى عشه وهو يتقلب فى الصمت وينتظر الموت. ماذا تريد أن تعرف يابنى؟

قال وهو يوسع من ابتسامته المشرقة فتسطع الأنوار من جبينه وتطارد الظلال الهاربة أمامها: سمعت من يقول على لسانك أن العارف لايتكلم، والمتكلم لايعرف. وأنا عشت حياتى حتى اليوم لأعرف وأعلّم وأحاول أن أصلح بالكلمة والاسم. علمنى يا سيدى عن الطريق...

ـ الطريق يا بنى لا إسم له. لو كان له إسم ماكان هو الطريق ـ عميق هو وبلا قرار ـ هو المنبع والأصل وسرّ الأسرار...

ـ لكنه تجلى يا سيدى وكشف عن نفسه للحكماء القدماء. وأنت تجلس بينهم وتعرفهم وتنطق بكلامهم وتتقن طقوسهم وشعائرهم ومواعظهم..

ـ هذا صحيح يابنى . ولكن الذين تسأل عنهم قد تعفنوا وصارت عظامهم ترابا. لقد اتحدوا بالطريق فكانوا هم الطريق. تمسكوا به وحققوا بالسكينة والبساطة والوداعة. لم يتكلموا عنه بالخطب والمواعظ ولم يقيموا له الطقوس والشعائر..

كانوا هم الطريق ولم يدقوا الطبول ليدعوا الناس اليه..

ـ لكنهم علموا مواطنيهم يا سيدى وأفادوهم. حببوا إليهم الفضيلة وعملوا على تهذيبهم بالخير والإحسان والمحبة.. أنا أيضا أريد أن أفيد مواطنىَّ ولا أضرهم..

ـ إذا أردت أن تفيدهم فتخل عن غرورك الذى يزين لك أنك تفيدهم. وإذا أردت أن تغيرهم فابدأ بتغيير نفسك قبل أن تطمح لتغييرهم.

ـ وهذا هو الذى قادنى إليك يا سيدى.. علمنى ماذا أعلم وأعلم كى تصلح المملكة والحاكم والمحكوم..

ـ سمعت أن التاجر الناجح يخفى ثروته فى حرص،وأن الرجل العظيم ينهض للعظمة عندما تحين ساعته ـ لكن قبل أن تحين هذه الساعة توضع العراقيل امامه... إسمع نصيحتى يا ولدى.. لاتضع العراقيل امامك..

ـ لم أفهم يا سيدى.. أرجوك أن توضح ما تريد..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الحكماء القدماء الذين تتكلم عنهم قد عملوا بغير عمل، وعلموا بغير علم، وأصبحوا القدوة والمثل لأنهم لم يدعوا الناس إلى الفضيلة والعدل والإنسانية. لقد تمسكوا بالطريق فسار الناس على الطريق رجعوا إلى الأصل والبداية فأحب الناس السكينة والسلام ورجعوا مثلهم للأصل والجذر. تخلوا عن أنفسهم تخلصوا من شهواتهم وتعففوا عن التعالم والظهور فكف الناس عن التنازع والصراع والتظاهر والادعاء والحزلقة والتفاخر والنصب والخداع.. لاتنس ما قلته لك. أنهم لم يعرفوا الطريق ولم يسموه، ولكنهم اتحدوا به وكانوه. لذلك لم يفقدوا أنفسهم ولم يفقدوه

لكنهم اليوم يتصارعون حتى أصبحت المملكة أشلاء ممزقة، ويغرقون فى الشهوة والرذيلة حتى احتاجوا لمن يصلحهم ويدعوهم للمعرفة والفضيلة..

خرجت كلماتى غاضبة كالإعصار وصحت: أتريد أن تغيرهم قبل أن تتغير؟ أن تعظهم بالطريق قبل أن تسير عليه؟! تخلَّ يا بنَى عن تكبرك تخلص من تظاهرك وطموحاتك العريضة!.. ارجع إلى البساطة والسكينة قبل أن تنهض يوما من مرقدك وتتهدم كالجبل العظيم وتتكسر... اذهب يا ولدى وغيِّر نفسك!.. اذهب ياولدى...

آه! ما كان أحرانى أن أحبس كلماتى ولا أخرجها من بئر الصمت.. لقد انتشر صيت الرجل السمين الواسع الفم والابتسامة وذاعت شهرته هو وتلاميذه. أسس مدرسته ومذهبه وطبع وجهه على أرض مملكة الوسط الشاسعة. وها انت

أيها العجوز تسمع الجميع يتحدثون عن الفضيلة والإنسانية والخير والإحسان والعدالة والاعتدال بعد أن اختفت جميعها وعمّت المذابح والضوضاء واليأس من الماضى والحاضر والمستقبل..

آه! ليتنى ما أطلقت الكلمات ولاتركتها تخرج من نبع الصمت! ليتنى ما عنّفت المسكين ولا طردته. ولقد رجع فيما سمعت إلى تلاميذه فقال لهم انه رآنى فرأى التنين، وعرفنى ولم يعرف كيف اعتليت الريح وصعدت فوق السحب إلى السماء. سأصبح أسطورة وسيصير هو إلهًا ومؤسس مذهب وديانة. ستتردد كلماته وتحفظ قواعده وتقام طقوسه وتعاليمه وشعائره ويكثر تلاميذه وتعلن الحكومات الاعتراف به. لكن من يدرى ماذا يخبئ له القدر ؟ ربما أدرك فى النهاية أن الحكمة مستحيلة على الأرض أن كلماتها سهلة وبسيطة ولكنها عصية على الفهم والتنفيذ ربما تخلى عنه تلاميذه كما تخلى عنى تلاميذى. وربما تهدم فى النهاية كما يتهدم الجبل المنهار. وذبل كما تذبل الشجرة العظيمة حين تجف وتتيبس قبل أن تميل وتتحطم. أليس هذا هو قدر الكلمة حين تخرج من نبع السّر وتدخل فى زحام البشر؟

نعم يا ولدى الكامل كالطفل الراضع من ثدى الأم.. ياثورى الحر الصبور الذى يحمل الجبل المهدم والشجرة الذابلة.. ماذا تقول ياولدى؟! اقتربنا من نهاية الطريق؟ ليت البداية الأزلية تعرف النهاية! ليت الطريق يدرى كم يتعذب السائر على الطريق؟ اقتربنا من الحدود وظهرت الحواجز؟! وحارس الجمرك يقترب أيضا وسوف يطالبنا بالضريبة ويفحص الأمتعة؟ وتقول سيسألنا ولابدّ أن نجيب؟ ماذا نملك يا ولدى غير الكلمات الخرساء؟ فقير هو وطويل ونحيل كالجرادة؟ ومتى استغنت الجرادة عن الأخضر والخضراء بالكلمات؟ أقلت له أنى كنت أعلم؟ أن الماء وهو أضعف الأشياء يفتت الصخر ويهزم أقوى الأشياء؟ وهو يسأل ويريد منى أن أجيب؟ أجل أجل يا ولدى. من يسأل يستحق أن نقدم له الجواب. لكن ماذا تنفعه الكلمات؟ هل أشبعت الجائع أو كست العارى؟ ليكن ياولدى مادمت تريد. ولتخرج كلماتى من فقر الصمت إلى صمت الفقراء!..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣. أحد الفقراء

وقال حارس الجمرك الفقير عند آخر مخفر للحدود:

وقفت أمام الكوخ الذى ضمهما سبعة أيام وليالى ورحت أتابعه وهما يصعدان الطريق الحجرى المؤدى إلى الممّر الغائر فى جوف الجبل. فى يدى الأوراق التى سلمها لى الصبى ابتسامته الحبيبة الخاطفة التى لمعت على وجهه الصغير المستدير مثل الزهرة التى تلمع الآن فى السماء الصافية. ماتزال كلماته الهامسة المرتجفة التى أسرّها إلىّ وقد سبق المعلم إلى مربط الثور الأسود تتردد فى سمعى: هذه هى كلمات الحكيم. إحدى وثمانون حكمة أملاها علىّ ثم سكت. حفظها فى جوفه طوال عمره. عليك أنت أيضا أن تحفظها فى جوفك. قلت له وأنا أقرب فمى من اذنه: تأكد أننى سأحفظها فى قلبى وأدونها على لوح صدرى. إذا ضاعت الأوراق التى تعبت فى كتابتها من يدى فلن تضيع أبدا من عقلى ودمى..

قال ضاحكا: ولكن واحدة منها تزن جبلا...

قلت وأنا أزنها فى كفى: ومع ذلك فهى من جناح عصفور!..

قال وهو يمر بيده على عينيه: أو من دموع طفل...

وانطلق وراء معلمه ليساعده على الركوب على ظهر الدابة. وتبعته لأودعهما وأتمنى لهما رحلة طيبة إلى الغرب البعيد... لم أغادر مكانى الذى وقفت فيه رافعا ذراعى ومحييًا حتى طرف ظلمها الباهت المرتعش مع انبلاج الفجر الزاحف. كطفل سماوى يحبو على مهل وهو يطوى سجادة الليل مع كل خطوة..

دخلت إلى الكوخ الذى بقيت فيه رائحة الضيفين وأنفاسهما وأصداء كلماتهما كأنها أرواح طيبة تجترُّ ذكرياتها. وبدأت أيضا فى اجترار ذكرياتى القريبة والبعيدة التى انهالت علىّ كأسراب طيور جائعة أو سيول أمطار عاصفة فاجأت كوخى الصغير الآمن فطردت النوم من جفونى.. ومسحتُ على وجهى وعينى وأنا أفكر فيما قاله الصبى. وأخذت أقلب صفحات الذكريات وأغوص فى دموع الطفل العجوز كأنى أغوص فى بئر عميقة الغور...

قلت لنفسى عندما رأيتهما ينحدران على الدرب الحجرى المترب: لاشك أنهما عجوز وابنه الذى رزق به على كبر. ضاق بهما العيش كما ضاق بالكثيرين الهاربين من الاضطراب العظيم فى إحدى الولايات البعيدة أو القريبة من مملكة الوسط... وعندما اقتربا حتى وقفا أمام الحاجز تطلعت فى العجوز الجالس فوق الثور كأنه صنم منسى. فتح الصبى فمه وقال متعثرا: إنه المعلم العجوز لاو ـ تزو ـ وأنا تلميذه. قلت وأنا أتطلع فى وجه العجوز وأحاول فى نفسى الوقت أن أفتش عن شىء يستحق دفع الضريبة: وماذا كان يعلّم؟ ودرت حول الثور والشبح الصامت فوقه وأنا مشغول عن رد الصبى: أن الماء يفتت الصخر واللّيّن الضعيف يهزم الصلب القوى. قلت وقد تاهت يدى فى الجراب الجلدى العتيق فلم تجد فيه غير أرغفة الخبز الجافة وعلبة من الصفيح تفوح منها رائحة الجبن وكتاب وغليون طويل: لاذهب ولا مال ولاتحف ولاحرير! أهذه هى كنوز معلمك؟ ابتسم الصبى كأنه يعتذر وأشار إلى رأسه فلم أفهم ما يقصده بإشارته. وعدت أتطلع إلى وجه العجوز وأحك شعر رأسى من الحيرة: ترى ماذا يدور فى رأسه ولماذا يذهب إلى المنفى بعد أن شاخت شجرة العمر وكادت أن تسقط مع أول هبة ريح؟ ورفعت صوتى قائلا: اذهبا.. يبدو أن حظ الصندوق الأسود معكما قليل... وافتحا عيونكما جيدا فى الليل حتى لاتفترسكما الذئاب ويضر بكما قطاع الطرق إذا خاب أملهم فيكما...

ساق الصبى الثور فى هدوء وسحب المقود ناحية الطريق الصاعد نحو الممر الجبلى. ولفَّ العجوز عباءته السوداء على جسده الطويل النحيل ليتقى ريح المساء الباردة التى بدأت تلمسه كما أخذت تلفح جمرات أفكارى الحائرة فتزيدها اشتعالا. وما هى إلا خطوات قطعاها على الطريق وقبل أن يتوارى ظلهما الزاحف وراءهما حتى أسرعت أجرى خلفهما. كانت الجمرات قد توهجت فى عقلى فرحت أنادى بأعلى صوتى: أيها الغلام! أيها العجوز! توقفا! عندما وجدت نفسى أمامهما قلت لاهث الأنفاس: ما هى حكاية الماء؟ قل لى أيها العجوز ما هى حكايته ـ أريد أن أعرف كيف ينتصر الضعيف على القوّى!.

تفرس العجوز فى وجهى كأنما آفاق من غفوته. همس فى صوت خفيض نقله إلىّ الغلام بكلمات واضحة: انت أيضا تريد أن تعرف؟

لم أدر سرّ هذا السؤال. ربما أثارنى أن يكون قد استهان بموظف صغير ومجهول مثلى أو إزدرى رثاثة هيئتى وسترتى فقلت فى غضب لم أستطع كتمانه: اننى كما ترى إنسان فقير ووحيد على الحدود القصوى للصين. لكننى أريد أن أعرف أرجوك تكلم! تدخل الغلام مداعبا: سمعت المعلم وهو يردد على الدوام: من يعرف لايتكلم والذى يتكلم لايعرف..

قاطعه العجوز بصوت رفيع حاد: ولكن من يسأل من حقه أن يسمع الجواب. أجل يا ولدى. هذا هو فعل الطريق ـ

قلت مندهشا: الطريق؟ .. إن كنت تعرف الجواب فتكلم. أمله علىّ أو على هذا الصبى ـ عندى الورق والمداد. وأستطيع أن أقدم وجبة العشاء... نزل المعلم من على الثور بصعوبة وأسرع الصبى لمساعدته. وعندما رآه يتقدم فى صمت نحو الكوخ قال الصبى وهو يسحب الثور: ويمكننا أن نتقى برد الليل وخيبة أمل اللصوص وقطاع الطريق...

دخل العجوز من باب الكوخ بعد أن انحنيت له الإنحناءة اللائقة. ظل صامتا طوال رحلة العودة وعزبتنى أسئلتى: لماذا يغادر عجوز فى مثل سنه أرض الملكة؟ أتراه ناسك سئم وحدته وأراد أن يسافر ويرى العالم؟ أم تراه قد حاول ولم مع الحكام الكبار والصغار ولما يئس إختار الخروج؟ هل نفاه أحد منهم وطرده من مملكته أم تركه واقفا أمام بابه كالكلب الضال فعاد أدراجه إلى الصومعة التى كان يعيش فيها؟ وهل جرّب ما جربه المعلمون والحكماء القدماء من ألوان التعذيب والعقاب، أم لقى الحفاوة والتكريم وآثر الاعتكاف فى أيامه الأخيرة؟ وإذا كان أحد قد كرمه فلماذا يخلو جرابه إلا من أرغفة يابسة وغليون وكتاب وحيد من تراث الآباء والأجداد؟ ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أسرعت الى المصباح الصغير المعلق على الجدار فوضعته على المائدة وأشعلته، ونبهنى صوت الحكيم الذى رنّ فى أذنى أقوى مما تصورت: الورق يا ولدى.. الورق والريشة والمداد.. هيا فالوقت يمرّ!..

قلت فى أدب وأنا انحنى باحترام شديد: ليس قبل أن تتلطف بشرب الشاى الأخضر أو طبق الحساء..

أشاح بيده قائلا: وليس قبل أن نستحق كرم ضيافتك يابنّى.. وبينما رحت أعدُّ الأوراق والدواة والريشة الطويلة، كان هو يتجول بعينيه فى أرجاء المكان لم يسأل عن شئ ولم يفتح فمه بكلمة. ادركت من نظراته إلىّ وإلى الكتب والأوراق والرسوم المتناثرة على المائدة الصغيرة والجدران الخشبية الواطئة انه فطن إلى حالى وفهم انى اسلّى وحشتى بالكتابة والقراءة ملء الفراغ بالعصافير والأشجار والأزهار والبشر والأسماك والحيوانات فى خطوط وانحناءات وأشكال ودوائر ورسوم غير دقيقة ولامعبرة بصورة مرضية. ورفت الأسئلة فى فضاء رأسى كالفراشات المضطربة وانا حائر بأيها ابدء وهل يسمح العجوز بالحوار معه. ورحت أنظف المائدة وأرتب مقاعد القش المتناثرة بينما المعلم يتكور على نفسه وينكمش فى جلسته مثل قط عجوز يتأهب للانقضاض. لم أجد الفرصة مواتية فانسللت إلى الكنّة الملاصقة التى يفصلها عن الحجرة الوحيدة ستارة عليها رسم تنين مطرز بخيوط صفراء باهتة وأخذت أعدُّ للضيفين طبقى الحساء بالأعشاب

ومعهما قطع من الجبن والزبد الذى أهدانيه آخر العابرين من الحدود. ولم أنس أرغفة الخبز وبعض الأرز الذى تبقى من غداء الأمس. قدمت الوجبه الهزيلة فى صمت وخرجت دون أن أجسر على النظر فى وجه العجوز أو ملامسة وحدته وصمته...

قبل أن أغلق الباب ورائى وأفتح صدرى لأنسام المساء الندية سمعت الصوت الرفيع النافذ الذى انغرز فى جلدى كشوكة حادة: «إنه التاو.. ولأنه لايوصف ولايسمى، فقد سميته الطريق». واشتقت أن أعرف كنه هذا الذى لايوصف ولايسمى فتوقفت قدمى على العتبة. وانساب الصوت كأنه يهبط من السماء داخل غمامة بيضاء واستطعت أن أتبيّن بعض كلماته وأميز رنين دقاته دون أن أفهم ترابط عباراته أو أرى تسلسل حلقاته المدوية: ولأنه بغير اسم، فقد سميته الطريق الأبدى ـ طريق السماء هو، مبدأ السماء والأرض، منبع كل الأشياء كل الأسرار...

تطلعت إلى أعلى فرأيت الزهرة ترمقنى كدمعة كبيرة ناصعة وقاسية تجمدت فى عين السماء الصامتة. أنا الذى أقف على الأرض وأشقى عند آخر حدود المملكة يأتى هذا العجوز المتدثر بالسواد والصمت فيحملنى كشيطان أخرس إلى سماء الأسرار. وأنا الذى كتبت الشعر وألهبت به مشاعر الغضب والثورة فى القلوب أستمع الآن إلى شعر يرفعنى فوق الأرض ويلفنى فى ردائه الضبابى؟ وقبل أن أهبط العتبات الثلاث لأراقب ركبا صغيرا بدأت ضوضائه وروائح الغبار الذى يثيره تتخلل أذنى وتسرى فى رئتى، لم أشعر إلا وقد أنزلنى العجوز على الأرض وأصدر لى أمرا حازما ارتعشت له مفاصلى: تخلص من الشهوة، وسوف ترى سر الأسرار ـ إذا بقيت محكوما بالشهوات، فلن ترى طرف ثوبه... وسألت نفسى قبل أن أخطو إلى حاجز الحدود: وهل يستطيع فقير مثلى أن يشتهى شيئا؟!

كان الركب الصغير ينحدر نحو حاجز الحدود كأنه كتل صخرية متباعدة تساقط عليها نقط الضوء والخيوط الحمراء الباقية من الشفق المنطفئ الذى داهمته السحب السوداء الزاحفة من جانب الأفق الغربى ـ وبقى لدىّ متسع من الوقت للتفكير فى هذا الشيطان الصامت الذى بدأ يفتح فمه بكلام لا أفهمه. من هو هذا العارف الذى لايتكلم ومع ذلك يستجيب لسؤالى بكلام لايقل سوادا عن ردائه الأسود؟ كيف أعرفه أو يعرفنى وهو يأبى الحوار بينى وبينه؟ أتراه أحس بى وبحاجتى إلى معرفة سر الماء الذى تحدث عنه الصبى ففتح نبع أسرار وأخذ يلقيها على غلامة لاتأملها فيما بعد؟ من أنت أيها الزائر الأسود ومن أى ليل خرجت؟

ألحّ علىّ الأسئلة وانقلبت الفراشات التى اضطربت فى رأسى الغبى قبل قليل إلى خفافيش تصادم فى عتمة جهلى ودهشتى ووحشتى الممتدة بغير نهاية كالطريق الذى سمعت وصفه له. وحدثتنى نفسى أن أسترق الخطى إلى الباب وأنصت لعلى أسرق شعاعا من النور يضيئ الظلام المخيم حولى وفىّ . وضعت أذنى على الباب فرنت كلمات أخرى أحسست أنها تطلق من داخلها خفافيش جديدة: أنا لا أعرف اسمه. أخاطبه بالطريق حتى يكون له اسم. إذا اجتهدت فى تسميته قلت العظمة. والعظمة معناها أن تفتقد نفسك كى تجده. أن تفقد نفسك معناه أن تبتعد وتتخلى أن تبتعد وتتخلى معناه أن ترجع لنقطة البداية. وأن ترجع لنقطة البداية معناه أن تعود إلى الأصل. وأن تعود إلى الأصل معناه أن تجد

السكينة. وأن تجد السكينة معناه أن تكون أبديا. وأن تكون أبديا معناه أن تكون متجليا. حقا! من لايعرف الأبدية يوجد الشر بغير عقل، ومن يعرفها فهو صبور. والصبور هو الحر، والحر هو الذى يعرف كل شيء. ومن يعرف كل شئ هو السماوى. والسماوى هو الذى يلزم الطريق ويحافظ عليه فيحفظه..

كانت ضجة الركب الصغير قد بدأت تعلو وتجذبنى إليها. ومع أن الكلمات المظلمة ظلت تتردد فى سمعى وتدق كالأشباح المزعجة أبواب عقلى بلا فائدة فقد كان من الضرورى أن أباشر عملى. ومضيت إلى الكشك الملاصق للحاجز وأعددت العدّة للقيام بالتفتيش على الامتعة وتحصيل الضريبة وتدوين كل ما يلزم تدوينه. وهاجمتنى صورة المفتش الأعور الذى يُنتظر حضوره بين يوم وآخر لمراجعة الأوراق وتحصيل العوائد وإفراغ الصندوق الأسود مما فيه قبل أن يغادرنى شبحة الكريه إلى مخافر الحدود المجاورة.

كان العمل بسيطا لايحتاج إلى عناء التفتيش والمساومة والاستعطاف التى تعودت عليها كل مرة. وكان الركب مؤلفا من أسرة صغيرة من الفلاحين المعدمين الذين

هربوا أمام الغزاة الذين أغاروا على ولاية هان. وكان المشهد مألوفا لايحتاج إلى الأسئلة والتفاصيل. والأب والأم اللذان افترسهما الجوع والرعب واحتضنا طفلتين شاحبتين لايفتحان شهية موظف الجمرك لفحص متاع أو طعام لاوجود لهما. وكان عقلى وسمعى متجهين ناحية الكوخ الذى أخذت تتسرب منه بعض الأصوات المختلطة عندما مال عليه الأب قائلا: فى محافظة هان اضطراب عظيم. وفى المحافظات الأخرى سوء وكرب وجوع ودماء.. هذا يا ولدى هو الاضطراب العظيم.. لاتظن أنك بعيد عنه ياولدى.. لاتظن أنك عنه بعيد...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نظرت للرجل الصغير الذى يحتضن طفلتيه وإلى زوجته الملتصقه به ورأيت كيف يمسخ الخوف من الجوع والمجهول الغامض وجه الأنسان الى وجه كلب جائع او أرنب صيد مذعور.

تأملتهم طويلا وسمحت لهم بالعبور إلى المجهول وراء الحدود ولم اقل شيئا. وما فائدة الكلمات لجوف خال لايملاه إلا اللحم مع الخبز مع الأرز؟ وطلبوا جرعة ماء فسقيتهم وتمنيت لهم السلامة والنجاة من اللصوص وقطاع الطرق. وأدركوا من سخريتى وقلة حيلتى أن لاداعى لسؤال آخر فتحرك موكبهم الصغير فى اتجاه الوادى الأخضر الذى ينبسط للناظر بعد عبور الممّر الجبلى الوعر...

بقيت وحيدا تحت قبة السماء، مستندا إلى الحاجز الخشبى حينا ومتمشيا على العشب وشجيرات الشوك المتناثرة مع الحصى فى المكان. نظرت إلى الزهرة المتألقة فى الأفق وقلت أخاطبها: أيتها اللؤلؤة الباكية فوق الأرض الوسط المضطربة! هل شعرت بهذا الناسك الذى يبكى فى كوخى وربما يذرف مثلك دموعه المؤجلة من بعيد؟ وماذا تنفعنى دموعه أو تنفع بلدى ورفاقى وبقايا أهلى المشردين فى ولاياتها الممزقة؟ إنه لايعرف شيئا عن حياتى وقد لايعرف عنها شيئا. وكيف أروى عليه قصة سجنى سنوات بتهمة ترويج الأشعار الملتهبة كشواظ الجمر المحترق، ثم الحكم علىّ مع

بعض رفاقى بالإعدام ونجاتى بالصدقة. ولماذا أحكى له هذا وماذا يستفيد أو أستفيد منه؟ ما الداعى لأن أخبره بحضور الإمبراطور نفسه يوم تنفيذ الحكم وأمره بإنزالى من فوق المشنقة ونفيى إلى الحدود حتى أتعلم كتابة شعر آخر تتألق فيه النجوم وتتنفس الأزهار وتطير الفراشات والعطور وأنسام الربيع وأحلامه وأحزان الخريف والشتاء؟ وماذا يملك أن يفعل لو قلت أنى عشت هنا فى المنفى وحين صدر الإذن بسفرى إلى «سونج» لرؤية أهلى عرفت أن الغزاة الجدد قد قتلوا الإمبراطور الذى كان يحب الشعر كما قتلوا أمى وأبى؟ حتى قبرهما لم أستطع الاهتداء اليه ولاتقبيل حفنه من ترابه والسجود على بابه.. وأخوتى الصغار لم يكن أحد منهم فى بيتنا القديم، لأن بيتنا القديم كان قد اختفى ولم يبق منه حتى الهشيم المتفحم . ورفاق ثورتنا الذين نجوا من الشنق ولم ينجوا من الجوع والضياع والشتات لم أعثر لهم على أثر ولا على من يدلنى على أنبائهم. وفيم السؤال وقد شاع الاضطراب العظيم وانطلق الموت وفى يده المنجل يحصد سنابل الأعمار الباقية، وفى ركابه الطغاة الكبار والصغار والسفاحون والقواد المنتصرون الفرحون بالدماء والأشلاء؟ أيها الناسك الالهى الذى سألته عن الماء الذى يغلب الصخر فأخذ يملى على صبيه المسكين عن التمسك بالطريق والحفاظ على السكينة والفضيلة والاعتدال وتجنب التهور والخيلاء!..

وتوالت الأيام والليالى السبعة. كنت أفتح الباب همسا، وأتكلم وأسير همسا على أطراف أصابع قدمىّ، وأسب المهربين والهاربين بصوت هامس حتى لا أحرج السكينة ولا الامس وعاء الصمت. وكان صوت العجوز يعلو شيئا فشيئا ويرتفع فى كل يوم عن اليوم الذى سبقه. وخيل إلىّ أنه كان يتجه إلى داخله عندما كان يتكلم عن الحكيم الذى يعمل للباطن لا للعين، كان يسقطه فى أعماق بئره كلما ذكر التخلى عن النفس والعالم والتخلص من كل الشهوات إلا شهوة عدم الاشتهاء، والتواضع للحضيض للارتفاع إلى القمة، والبدء بتغيير النفس قبل التفكير فى تغيير العالم، والتأخر عن الصفوف لاحراز التقدم، وترك العمل لكى يعمل كل شئ من نفسه.. كانت صورة الماء الرقيق الضعيف تؤكد حضورها فى الصور المتلاحقة عن الوداعة والسكينة والسر والصمت والرضا والقناعة. وكذلك لم تغب عن حكمه التى سمعت منها كلمات متناثرة أو قرأتها بعد أن تسلمت الأوراق من يد الغلام ذى الوجه الأبيض المستدير والابتسامة الساحرة الساخرة. حتى كانت ليلة زلزلت فيها الارض تحت كوخى الصغير وتفجرت الحمم من البركان الراقد فى قلب الجبل المتجهم الصامت كنت قد أغمضت عينى فى الكنّة المجاورة للحجرة التى يملى فيها كلماته على الغلام بعد أن قدمت لهما طبقى الحساء مع الأرز فى هدوء الأشباح الحيية. وكانت عينى قد غفلت قليلا بعد أن تساقط تعب النهار كما يتساقط المطر من السحاب على شجرة ذابلة أو بحيرة راكدة. ودوّى صوت المعلم فى أذنى كأنه أبواق النذير التى يطلقها قائد جبار على مدينة أطبق عليها الحصار. تحول الصوت الرفيع النحيل إلى زمجرة وتتابعت قذائف النار من البركان المتفجرة وانقلب جدول الماء الوديع إلى شلال يصب سيلا من الحمم. كان الحكيم يتكلم عن الحاكم الحكيم ويحذره وينذره ولايكتفى بنصحه وتعليمه: ما يعلمه الناس أعلمه ايضا.. المتجبر لايموت ميتة طيبة.. إفعل بغير أن تتدخل بالفعل. أحكم بغير أن تلجأ للقوة - أتريد أن تغزو العالم وتصنع منه ما تشاء؟ أبدًا لن تفلح فى ذلك أبدًا. العالم وعاء الله. من يلامسه بالعمل يفسده. من يتشبث به يفقده. تجنب التطرف! تجنب التهور! تجنب الخيلاء! الأسلحة أدوات الشر. - لاتسكن بالقرب منها!

إن أردت أن تكون الحاكم الحكيم للبشر فلا تفكر فى أن تهزم غيرك أو تغزو مملكته بالسلاح ـ هذا السلاح سوف يعود فينقلب عليك. وحيث تكون الجيوش تنمو الأشواك والأحراش. حيث تزحف الجيوش تزحف السنون العجاف. تقول وماذا أفعل لو غزا الأعداء؟ تم عملك ثم تتوارى. تحارب معركتك ولاتحتفل بالنصر. تحقق هدفك ولا تمجد نفسك. لأن من يجد الانتصار جميلا هو الذى يفرح برؤية الدماء. من يفرح برؤية الدماء فقد خالف الطريق. وكل من يخالف الطريق فلابد أن ينتهى ولما يزل فى شبابه.. إذا كان الشعب يجوع فلان حكامه يرهقونه بالضرائب التى تزيد عن طاقته ـ وإذا كان اللصوص وقطاع الطرق يتزايدون ولأن القوانين يضعها الحاكم قد زاد عددها. احكم بغير أن ترزخ فوق صدر الشعب! قُدْهُ بغير أن تضُرّ به! كن خيراً مع الأخيار ومع الأشرار كذلك خيراً! اجعل قلب الشعب هو قلبك والق الجميع كأنهم أطفالك! لاتشته أن تبرق كالجوهرة ولا أن ترن كالمعدن الرنان! تذكر أن الحكام القدماء الذين كانوا نموذج المملكة سموا أنفسهم باليتامى والعجزة والفقراء ـ كن كالماء.. كن كالماء .. عندئذ تغسل قذارة العالم وتصبح سيد المملكة ـ عندئذ تحمل ذنوب العالم وتغدو ملك العالم.

كان الحكيم قد تعب وأتعب الغلام فوق طاقته. قال له الآن يمكنك أن تخلد للنوم وتجفف المداد يا ولدى، أما أنا فقد جفت دموعى التى أمليتها عليك. حاول أن تغمضهما قليلاً قبل أن نستأنف رحلتنا. وفى الصباح سلمها للحارس الفقير وسيعرف أنها وصيتى التى كتبتها بدموعى المؤجلة.

فى الصباح وبعد أن قضيت ليلة لم يغمض لى فيها جفن سلمنى الصبى الأوراق وهمس فى أذنى بما قلته فى البداية. وانكفأت بعد ذلك ليالى أخرى على الأوراق ولم اكتف بأن أبللها بدموعى. كنت قد صممت منذ تلك الليلة العاصفة على أن احملها للعالم وأوزعها على الناس وأعلمها وأحفظها فى قلبى لو حدث أن انتزعها منى أمثال المفتش الأعور. وكان لابد أن أهجر المخفر والمنفى وأرجع إلى مساكن البشر وفى قلبى هذا الكتاب العجيب. أما أنتم يا من ستقرأونه بعدى فاذكروا ـ حين تشاهدون اسم الحكيم يسطع على غلافه ـ ذلك الغلام الصغير الذى دونه فى سبعة أيام وليال لا تتكرر. واذكروا أحد الفقراء الذى انتزع من الحكيم وصيته التى ملأها بدموعه المؤجلة(*).

* النصوص الواردة عن كتاب الحكيم الصينى «لاو ـ تزو» (مؤسس الطاوية من حوالى ٥٧١ أو ٦٠٤ إلى حوالى ٥٢٠ قبل الميلاد) وهو (تاو ـ تى ـ كنج) كتاب الطريق الفضيله ـ ترجمته إلى العربية التى قام بها الكاتب (القاهرة، سجل العرب، الألف كتاب، ١٩٦٧) وفى الخلفية قصيدة «بريشت» الشهسرة حكاية كتاب تاو ـ تى ـ تنج الذى ألفه الحكيم لاو ـ تزو ـ هو فى طريقه إلى المهجر (تجد ترجمتها فى كتاب قصائد من برخت، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧، الطبعه الثانيه، دار شرقيات ١٩٩٩.

عبد السلام الشاذلي

على هامش

كتاب صنعاء

فى ستة وخمسين قصيدة، مجمعة فى شكل حكايات شعرية، يسرد لنا الشاعر اليمانى الكبير عبد العزيز المقالح، سيرة مدينة عذبة كالطفولة، كالأحلام، كالرموز السحرية فى إحدى اللوحات السريالية، كالأساطير التى توحى بشظايا المعنى، وذلك عبر مخيلة شعريةخصبة، تضع أمامنا صورة المدينة فى لوحات تشكيلية بديعة رسمتها - كما يقول الشاعر - «نحيلة الطفولة والكهولة»[1].

ويوجه الشاعر القارئ وهو يتجول به ضمن المدارات الحزينة لمدينته، وعبر موقف غزلى أوشبه غزلى، وهو موقف مشحون بأسى التحولات العميقة لمدينته فى المسارين: التاريخى الواقعى، والخيالى الأسطورى معًا.

وما دام هذا الديوان لـ المقالح يحمل عنوان (كتاب صنعاء)، فمن حق القارئ أن يسأل ضمنًا عن طريقة الشاعر فى قراءته لمدينته، ولا سيما انها ليست مجرد مدينة عادية بالنسبة له، ولكنها مدينة الروح، والتى تطرح نفسها لا كظاهرة تاريخية أو جغرافية، ولكنها تطرح نفسها، كظاهريات للروح، والنور. والإدراك الحسى، للبصيرة معًا.

ونجد أنفسنا أيضًا أمام عدد من التساؤلات التى تتجاوز مضمون هذا الكتاب الشعرى، إلى شكله الفنى، والمتصلة بأساليب التعبير وطرائق الصياغة الشعرية، والتى ارتكزت موسيقيًا على مزج بين تفعليتى: المتقارب، والمتدارك وزنا، وعلى تذييل كل نص شعرى بآخر نثرى، وهما أمران فرضهما فرضًا مضمون هذا الديوان الذى اتخذ من المدينة موقف السارد فى الحكايات الشعبية.

كما ضمن الشاعر من باب «التناص» أقوالاً شعرية له ولغيره من الشعراء القدامى والجدد، كما استعان بما

يمكن أن نطلق عليه «التناص العكسى» أو ما يعرف فى لغتنا ونقدنا القديمين، باسم فن (المعارضة).

و«كتاب صنعاء» ديوان شعر ملؤه غزل مدينى، وهو يرصد فى شاعرية عميقة، وبعين ثاقبة، وبصيرة نافذة، المدارات وهى فى جلها - مدارات حزينة، حيث تقتلع المدن - عادة - ما كان راسخاً فى أعماق القرى والنجوع من روابط القرابة، فى حياة العشائر والبطون والأفخاذ، حيث كانت العلاقات الإنسانية: فى صداقة وقرابة قائمة على نوع من منطق الفطرة والعرفان الغريزى.

وعادة ما يكون للمرأة فى مثل هذه المجتمعات مكانة متميزة، لا نجد لها الآن مثالاً فى المجتمعات المدنية المتحضرة فى عصورنا الحديثة.

وتبدأ مجموعة الحكايات الشعرية فى «كتاب صنعاء» بهذه الحبكة التى تستعير من صورة المرأة دلالتها.

«كانت امرأة
هبطت فى ثياب الندى
ثم صارت مدينة»(٢).

ومن الممكن قراءة السطر الأول من هذا المطلع على محك التاريخ القديم أو الانثروبولوجيا وذلك على نحو

«كانت قرية
هبطت من عصر الأمومة
ثم صارت مدينة».

وسوف نعلم - فيما بعد - أن خاتمة هذا الكتاب الشعرى، ستعيد تشكيل هذا المفتتح بحيث تتحول (المدينة) فى النهاية إلى «قصيدة»، هى البديل فى شاعريتها من جفاف المدن، ومنطق سكانها القائم على العدد والحساب للمنافع والمصالح، لا على متع الروح، وجماليات الإدراك والشعور، والشعر فى عصرنا المادى هوالذى يعود بنا - رغم انفنا - إلى عصور البراءة والفطرة، وهو الذى يطهرنا من احاسيسنا الفجة الغليظة، حيث نجد انفسنا منطلقين فى حرية ونشاط روحيين نحو المتع او اللذات البريئة، والتى حرم منها إنسان عصرنا المادى البائس .

ويرتفع بنا الشاعر بعاصمة بلاده الى عالم سماوى طهور، عبر لغة شعرية تنشط وجدان القارئ بأسلوبى الالتفات والاعتراض الاستدراكى، وكان الوعى الجمالى باللغة لدى الشاعر يعمل على جذبنا جذبا من عالمنا الارضى المحدود إلى عالم آخر غير محدود:

«هى عاصمة الروح
أبوابها سبعة
- والفراديس سبعة -
كل باب يحقق امنية
للغيب
من اى باب دخلت
سلام عليك
...»(٣).

والموازاة الدقيقة التى يقيمها الشاعر بين هاتيك العوالم، الأسطورية منها وغير الأسطورية، تقابلها موازاة مرهفة بين الصور الشعرية المكثفة والتعابير النثرية، الفكرية، الرقيقة والدقيقة معاً.

وإذا كانت المرأة - المدينة فى المفتتح لهذه الحكايات الشعرية، بلا صفات محددة إلا انها تكتسب العديد من الصفات فى كل قصيدة تالية، بل فى كل مقطع لاحق، فهى الآن عبر جمل استفهامية شتى:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«سيدة
فى اكتمال الانوثة
هل هطلت من كتاب الأساطير؟
أم طلعت من غناء البنفسج؟
أم حملتها المواويل
من نبع حلم
قديم؟!»[٤].

بل تتجدد لنا بعض صفات صنعاء بالنسبة للشاعر ضمن صفات عواصم عربية وغير عربية أخرى، وهى صفات لا تكشف لنا عن هوية تلك المدينة فحسب، بل تكشف ايضاً عن وعى القارئ الضمنى فى تلك الحكايات الشعرية، وهو قارئ لا يمكن لنا فهم أبعاده المعرفية، إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار، مجمل تاريخه الأدبى ضمن التاريخ الأدبى الحديث لليمن، حيث نجد لدى شاعر يمانى كبير وهو الشاعر محمد محمود الزبيرى - الضمير الوطنى والثقافى لليمن على حد تعبير المقالح عنه فى كتاب له يحمل الكلمات ذاتها - تصنيفاً لبعض العواصم العربية فحسب (القاهرة - بغداد - مكة) ويروى على لسان السلطة القائمة باليمن فى الأربعينيات[٥]، وذلك فى قصيدة عنوانها «الخروج من السجن» وهو عنوان ذو مغزى عميق وفى بداية قرن جديد، يعيد القارئ الضمنى، تاريخ مدينة صنعاء، قراءة شعرية جديدة، تفصح عن معالم إنسان جديد، وإن جاءت صياغة تلك الرؤية فى شكل تعقيب نثرى يقول:

«مكة عاصمة القرآن،
باريس عاصمة الفن،
لندن عاصمة الاقتصاد،
واشنطن عاصمة القوة،
القاهرة عاصمة التاريخ،
بغداد عاصمة الشعر،
دمشق عاصمة الورد،
وصنعاءعاصمة الروح
فى أعماقها كنز مخبوء
للحلم
.....»[٦].

وإذا كان هذا ضرباً مما سميناه التناص المعكوس، او (التناص الضد) ، إلا ان (التناص) اللاحق، ولنقل ببساطة، فإن تضمين الشاعر لبعض شعره، ليضفى صفات اكثر دقة للمدينة - المرأة ، أو لتلك السيدة المكتملة الأنوثة فى عطائها الروحى العميق:

«على الجدار الداخلى الأملس
لباب اليمن
كتب شاعر يمانى :
هى صنعاء حانة الضوء فادخلْ
بسلام وقبل الأرض عشرا
واعتصر من جمالها الفاتن البكر
رحيقاً يضيف للعمر عمرا»[٧].

والمدن الجميلة كالنساء الجميلات « لا يخضعن لحساب الزمن ولا يفصحن عن اعمارهن»[٨].

وكما قاد « البحث عن الزمن الضائع إلى كاتبها الفرنسى «بروست» من البحث عن ماضى الطفولة الدفين، إلى حاضره، لكاتب مجيد، فقد قاد عشق المدينة شاعرنا فى بحثه الشعرى عنها إلى شاعر مجيد أيضاً، حيث تتحول تلك المرأة - المدينة فى نهاية المطاف إلى «قصيدة» أو عمل شعرى مكتمل البناء، زاهية ألوانه:

«كانت امرأة
هبطت من ثياب الندى

هطلت
ثم صارت
قصيدة»[٩].

ولكن التحولات الشعرية فى الكتاب تصاحبها أيضا تحولات إنسانية أعمق، فالبراعة الفنية، عبر الأسطورة والرمز والإيقاع والاستعارات معاً تمتزج امتزاجا مرهفاً ببصيرة إنسانية نافذة، حيث تتضح امامنا خرائط الدم والشرايين، والروح والقيم، ضمن الخريطة العامة للمدينة، وهذا أمر واضح فى أغلب دواوين الشاعر، الذى يتحسس دائماً جرح القرى والنجوع فى خريطة بلاده الحضارية، حيث تتجلى لنا أسرار روحه فى تلك القرى والأرياف اكثر مما تتجلى لنا فى المدن، او كما يعبر فى اقرب دواوينه من هذا الديوان صدوراً وهو ديوان (ابجدية الروح) ففى (خمس قصائد للصداقة) يقول تحت عنوان «الطفولة» :

«ليس لى فى المدينة أسرار
أسرار روحى هناك معلقة فى فضاء القبيلة
فى قرية كنت شاعرها
قبل ان يكتب الشعر اول حرفٍ من اسمى
كم رسمت من نخيل على صدرها
تضاءل روحى إذا ما تدلت أصابعها
كنسيج الجمر
إنى اخاف عليها لصوص المقابر
والمخبرين»[١٠].

ومن هنا تظل صورة المدينة فى كتابها، قريبة جداً من أصولها القروية، بعيدة عما تعرفه المدن الحديثة من بذخ ورفاهية فى شكلها ومضمونها فى آن معًا وتظل أعذب المدن عند شاعرنا، هى تلك المدن القريبة من عوالم القرى والأرياف، أو هى على حد تعبيره، تلك المدن المسورة بالياسمين، والتى تغسل القلب،وتوحى للقلب بطمأنينة مفاجئة

ولكن من اين يجيء هذا الوحى بالطمأنينة المفاجئة، كلما عشت فى صنعاء؟

وباى ماءٍ تغسل صنعاء قلب قاطنيها؟

ولربما قدمت لنا القصيدة التاسعة من كتاب صنعاء بعض جوانب الإجابة عن هذين السؤالين المهمين من وجهة نظر القارئ الباحث عن خصوصية شعر المدح فى آفاق شعرنا المعاصر كله وانا أعتقد ان هذه القصيدة، نص حاسم فى تأويل رؤى الشاعر لوطنه و لعالمه المعاصر على حد سواء، ولايقل عنها أهمية التذييل النثرى لها، ولذا سأضطر لنقلهما (النص الشعرى والتعقيب النثرى) كاملين

يقول النص الشعرى:

« جسد نازفٌ
فى ثياب الصحارى
تجيء
بقايا غبار على جفنها
وغيومُ اسى
تلك صنعاء،
اول من وضعت حجر المدينة فى الأرض
أول من نازلتْ كائنات الظلام
تجيء إليكم من الماء
من الف ليل وليلٍ تجيء
تعود إلى ذاتها
وإلى اهلها

وإلى زمنٍ تتوهج فيه مرايا التفاؤل.

* * *

(انظروا إلى عينيها البديعتين جيداً
ولايشغلكم النظر إلى تجاعيد وجهها
ولا يحزنكم الغبار العالق فى الأجفان
انظروا إلى فمها
فى الشفتين موجز تاريخ العرب
وخارطة للأمواج التى حاولت
امتطاء الجبال
لا تخافوا عليها من الشيخوخة
فهى تمتلك السرّ الذى يجعلها
تخلع شيخوختها وتغادر سن اليأس
تذكروا دائما
ان اخطاءها الذهبية افضل من صوابكم العقيم
ونوافذها المفتوحة على كل الاحتمالات
اقدر على التعبير من افكاركم
الموصدة!!!»[١٢].

فمن فم صنعاء، المرأة الحكيمة الآن، يخرج موجزنا تاريخ العرب، مع خارطة (للأمواج) التى حاولت امتطاء الجبال، فصنعاء، كغيرها من كثير من البلاد العربية، هى جسد نازف فى ثياب الصحارى، فهل ثمة بلدٍ عربى فى المشرق أم فى المغرب لا يبدو لنا كجسدٍ نازف فى ثياب الصحارى، حتى مصر هبة النيل، هى فى خارطتها الطبيعية، جسد نازف فى ثياب الصحارى، وما ادراك بمعاناة أهلنا فى المغرب العربى من بقايا غبار الصحارى الشاسعة، لكن نزيف جسد صنعاء، ولا شك، لندرة الماء، أشد عمقاً، ومعنى الماء هنا، ابعد رمزاً من معناه الطبيعى، وإن كان المعنى الطبيعى، لا يمكن لنا محوه، فللماء معنى الطهر والصلاة والأحلام والحب، بل قد يكون فى معنى الماء، معنى حيوية الشعر والإدراك والمعرفة، ولا سيما مكابدة الإنسان بناء المعرفة فى غياهب الجهل ومتاهاته،فمما له مغزى فى هذا السياق ارتباط معنى الماء لدى الشاعر، فى كثير من شعره، بمعنى الصحراء، بحرارتها وغبارها.

ومعنى الماء فى المعجم الشعرى لشاعرنا يطرح امامنا العديد من الثنائيات المتصارعة، كالحياة والموت أو البناء والهدم، والعمران والبداوة بالمعنى الخلدونى حضارياً وبالمعنى الشعرى فى ديوان ابى الطيب المتنبى الذى جسد فى بيته الشهير : الخيل والليل والبيداء تعرفنى – والسيف والرمح والقرطاس والقلم. موجز تاريخ العرب كله الدائر رحاه بين بداوة قحة، وبداوة راقية، وثقافة القرطاس والقلم.

وهذه المعانى الأصلية - إن صح التعبير - شديدة الإلحاح على مخيلة الشاعر ووجدانه، بقدر شدة إلحاحها فى اللاوعى الحضارى لكل إنسان عربى، فقد انصهر الناس فى بوتقة حضارية فى العصر العباسى، هى ما تطلق عليه اسم الحضارة العربية الإسلامية، والتى جسدها شعراً خير تجسيد شعر ابى الطيب وبلورها تاريخاً حضارياً ابن خلدون فى مقدمته الشهيرة.

وإذا كان «الموت بالماء» مقطعاً مهماً فى «الأرض اليباب» لـ إليوت يمثل مرحلة افول للحضارة الاوروبية بعد الحرب العالمية الأولى، فإن «الحياة بالماء» يمثل مرحلة تفاؤل مشرق فى كل شعر المقالح.

ونجد فى «القصيدة السابعة عشرة» من «كتاب صنعاء» توسلاً للغيم بأن يحمل الماء للنهر الجاف، الذى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كـان يشق وسط صنعـاء فى يوم مـا وقـد تكون هذه القصيدة إعادة صياغة بديعة، لقصيدة جميلة من نتاج المراحل المبكرة فى سفر المقالح. وهى قصيدة «تنهيدة يمانية على جسر النهر الجاف» (١٣).

وفى (الكتاب) تقرأ حنينا عميقًا لهذا النهر الجاف، والذى يستطيع الشاعر وحده فى رؤياه، أن يبصره (وهو يركض فى طريقه إلى الصحراء» (١٤):

اتوسل للغيم
للسحب الممطرات
بان تحمل الماء للنهر
هذا الذى كان نهرًا
يوزع انداءه ويغنى المواويل
يغسل صدر التراب وصدر المدينة
اسأل اين اختفى؟
ذَبُلتُ - منذ جف - النوافذ
واحترقت بالغبار المناديل
والضحكات البريئة
هل سيعود؟
ستمنحه ما تبقى من الحب
بين يديه ستفرش صفاء حلم ضفائرها
وعلى ضفتيه تصلى
وتكتب احلامها المقبلة» (١٥).

ويعقب ذلك هذه الإضاءة:

كان للمدينة نهر، يغسل اقدام البيوت الساكنة على ضفتيه، ويبعث بنسماته الطرية إلى بقية الأحياء، والبيوت، وكان وجوده يمنح الجسر القديم، معنى الماء، لا تتحدث أوراق التاريخ كيف اغتاله الجفاف] (١٦).

فى شعر المقالح فكر نقدى عميق،ومن هنا تنبع كل خصوصيته الشعرية، ولعل «كتاب صنعاء» - فى مبناه ومعناه معا - ما يؤكد لنا ذلك.

كما أن روح الشعرية العميقة - أيضًا - فى «كتاب صنعـاء» لم تتـولد إلا من فكر نقـدى أصـيل، مـصـدره الصدق الفنى - الجمالى الأزلى، والبراءة والطمأنينه وكل الملامح الجميلة التى تبدو على وجه صنعاء، على الرغم من أنف الزمن الجبار، هذا الوجه الجميل والجليل، هو وجه قديسة و «سيدة الضوء» رغم كل صنعاء البريئة، حيث تبقى صنعاء مثل زيت القناديل القديمة «يحترق الزمن فى سراديبها صامتًاوتتمخض الأسفار عن خوف من الصحراء والغبار، وعن حلم غائم بالحرية» (١٧).

وإذا كانت صنعاء، كما يرى ادونيس فى قصيدته الرائعة منها هى «المهد» مهد طفولتها العربية الأبدى، كذلك يراها المقالح وغيره من الشعراء العرب، كما ترى فى هذا النص الجميل لشاعر عربى فحل هو سليـمان العيسى عندما زار صنعاء وعشقها، وهو نص يضمنه المقالح كتابه:

« تحبها؟!
وشوشونى، والتصقت بها
شعثاء من سفر التاريخ غبراء
من منكم لم يجد فيها طفولته
وتخترقه ولو لم يدر - صنعاء؟!»

ونجد المقالح أمينا مع كل تلك التصورات: الشعرية منها والتاريخية التى تبدو فيها صنعاء شعثاء من سفر التاريخ، لا لأنها مدينته الشخصية، وإن كان هذا يكفى، بل لأن كل عربى لابد واجد فيها طفولته، التى تجمع بين البيداء والقرطاس والقلم، بين طهر النجوع وخبث المدن الكبرى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن مظاهر تلك الأمانة العتية، أو هذا الصدق الجمالى والتاريخى معًا، تلك الخلفية التاريخية، التى قد تبدو لبعض مثقفينا ونقادنا الجماليين فجة، واقعية أكثر من اللازم، ومقحمة على الخيالى الأسطورى المجنح فى «كتاب صنعاء»، لكنها والحق يقال، شاهد جمالية انثروبولوجية من مهدنا الأول صالح للتربية العاطفية والجمالية والسياسية معًا، لا للزمن الماضى القريب فحسب، بل للحاضر والمستقبل العربيين، حيث نجد تاويلا بارعًا لبعض انواع الخطاب السياسى الماكر لسلطة غاشمة، تعيش على بركة جهل وأمية شعوبها.

تقول القصيدة الثامنة والأربعون من «كتاب صنعاء»

عن صنعاء قبل وبعد ثورة (١٩٤٨):

«حرمًا آمنًا

كان هذا المكان المقدس فى شرعة الشعب

فى شرعة الأولين من الناس

لايدخل القلب ساحته قبل ان ينزع الحقد

من دمه

قبل أن يتوضا بالحب

وكيف استجابت ضمائرهم لنداء الطغاة

فهبت معاولهم تهدم الجسد المتوهج

فى شريان الجزيرة

لم يحفلوا بضراعة نار تاريخهم

باستغاثات بلقيس

باعوا فضائلهم وشجاعتهم

بدراهم معدودة

وسراب ووعود

وكيف استباحوا مدينتهم

والحرم؟!» [١٩].

ويضيف الشاعر هامشًا نثريًا، يؤدى وظيفة التأويل أو التوضيح للقارئ البعيد - تاريخيًا - عن هذا الحدث الآتى، لكن الشاعر، يحوله إلى حدث كونى، أسطورى، يبلور لنا - فى صدق - معنى أن تكون صنعاء ناطقة بموجز تاريخ العرب، فى صراعه بين المعرفة والجهل، بين البداوة والثقافة

«تقع صنعاء - جغرافياً - فى قلب اليمن القديم، وهى محاطة بسور من الرجال الأشداء، من حاشد وبكيل.

وحاشد وبكيل نخلتان عربيتان

ابتدانا من الاساطير

وامتدت فروعها شرقًا وغربًا، من الساحل الذهبى فى الأندلس غربا، إلى مرتفعات طوروس، إلى جبال عمان شرقًا فى مارس ١٩٤٨ كانت القبيلتان، ضحية خديعة كبرى، تقول:

إن صنعاء أعلنت الكفر، واستبدلت القرآن بالدستور، فكانت الكارثة

وفى سبتمبر ١٩٦٢، غسلت حاشد وبكيل عار الخديعة، بالدم [٢٠].

والطهارة بالدم كالقاهرة بالماء فى معترك الحياة، فكلاهما يطهر الإنسان من دنس العار، عار الدناءة، وعندما يتطهر الإنسان نفسا وروحًا وتاريخًا يمكنه دخول (الحرم) آمنا:

لا يدخل القلب ساحته قبل ان ينزع الحقد

من دمه

قبل أن يتوضا بالحب» [٢١].

«كتاب صنعاء» باختصار شديد، كتاب للشعرية العربية ذات الفكر النقدى النبيل والأصيل معًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش:

(١) عبدالعزيز المقالح: كتاب صنعاء، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، ط (١) (٢٠٠٠) ص ١١.
(٢) المصدر نفسه. ص ١٣.
(٣) م.ن. ص ١٥.
(٤) م.ن. ص ١٦، ١٧..
(٥) يمكن مراجعة القصيدة في ديوان الزبيري، ط دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، صـ٩٨، وتحليل دقيق لها في د. المقالح: «الابعاد الفنية والموضوعة في حركة الشعر المعاصر باليمن. دار العودة بيروت ط (١) ١٩٧٣. صـ٧٥.
(٦) المقالح: كتاب صنعاء. م. س. ص ١٧ـ ١٨.
(٧) م.ن. ص ١٨.
(٨) م.ن. ص٢٤.
(٩) م.ن. ص٢٤.
(١٠) عبد العزيز المقالح: ابجدية الروح.(شعر)، المركز المصري العربي، ط (١) ١٩٩٦. ص ٥١ ـ ٥٢.
(١١) المقالح: كتاب صنعاء.ا س ص ٢٨.
(١٢) م.ن.ص ٤٧.
(١٣) المقالح: الاعمال الكاملة، دار العودة ـ بيروت، ط.(١) ١٩٧٧. ص ٤٨٢ ـ ٢٨٣.
ودراستنا لها في الاقلام: بغداد، العدد السادس، يونيو ١٩٨٦. ص ٤ ـ ١٤.
(١٤) المقالح: كتاب صنعاء. م. س، ص ٨٠.
(١٥) م.ن. ص ٧٩ ـ ٨٠.
(١٦) م.ن. ص ٨١.
(١٧) م.ن. ص٤٧ ـ ٤٨.
(١٨) م.ن. ص ١٨٦.
(١٩) م.ن. ص ١٨٧: وقد تناول في تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر: صنعاء (نموذجاً) قصيدة (المهد) لادونيس بالدراسة والتحليل النقديين، وهي دراسة ماثلة للطبع منذ عدة سنوات بالهيئة المصرية العامة للكتاب.
(٢٠) المقالح: كتاب صنعاء م.س ص ٢٠٦ ـ ٢٠٧.
(٢١) المقالح: كتاب صنعاء، م.س. ص ٢٠٥.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد يوسف

كان الوقت دمى .. وقميصى سنبلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سرقتنى السكين التالفةُ
فكان البئر الوطواطُ
البوصلة العمياءَ
وكان الصلصالُ
كمنجة عزلتىِ البيضاء
إذنْ
فالمشهد ملتبسٌ جداً :
وطواطٌ
وصراطٌ

صلصالٌ

ووصالٌ

كيف يشكِّلُ عصفور الرؤية

لوعة حرقتهِ

والدال الدالية على تعريشة

حرقته

كان سؤالُ الكاف

قميصا..؟!

«يوسف أعرض عن هذا»

وخيوط قميص الكاف

تنزُّ

كأن الوترَ

المخبوءَ

بـ

ضلع كمنجة عزلتى البيضاءْ

نرجسةٌ

تغسلُ فِي اليتم رهافتها

واللوعة جائمةٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعصفور يشذّب شأفتها
والساعةُ أندلسُ الماءْ
. . . .

. . . .
لم يُعرضْ يوسفُ
فإندلع الوطواطُ
وساخ صراطٌ
وصراطُ
ـ الصلصالُ
نشيج الوردةِ
شهق العصفور المتدلىً
من غصن الحرقةِ
كان الوقت دمى
وقميصى سنبلةٌ
وكمنجة عزلتيِ البيضاءْ
نرجسةً فيِ أندلس الماءْ

الكويت

الخميس ١٩٩٩/٩/٩م

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطيران بدون أجنحة

كان يشحن نفسه بانفعالات التحدى، يقفز إلى أعلى.. ترتفع أقدامه عن الأرض مقدار ربع المتر.. ثم تزيد فى كل مرة بضعة سنتيمترات، حتى صار قادرا على الارتفاع إلى ما يقرب المتر.. ثم واصل التدريب الشاق، حتى بات يقفز ما يزيد عن طوله، ببضعة سنتميترات.. وواصل انجازه البطولى، البطولة أن يرتفع الإنسان أكثر من طوله، وأن يخطف من الحديد ضعف وزنه..!

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وتولد لديه شعور بالثقة بأنه فى مرة من المرات التى سيقفز فيها إلى أعلى سيمكنه أن يرتفع خفيفًا فى الفضاء ويحلق عاليا.. ثم يطير..!

وضاعف التدريب.. رغم أنه كان يسقط على مقعدته، كان يتحمل الآلام ولايكف عن المحاولة، وقد باتت ثقته فى إمكان الطيران تلح عليه وتؤرقه، صار الطيران من أعظم أحلامه.. ماذا لو طار.. بالفعل؟ ارتفع عاليا. ثم وقع. يسقط من شاهق؟

فى المرة الأولى، وقد خطر له هذا الخاطر، شعر بالرعب، لكنه طمأن نفسه بأنه، سيكون قد جهز لنفسه مظلة، يمكن أن يستخدمها إذا ما فقد قدرته على الطيران.. وسيهبط بها سالمًا..

كان يخشى ـ إذا ما سقط ـ أن يمضى بقية عمره قعيدا على مقعد ذى عجلات..!

وبين فكرة الطيران التى يحلم بها، وخوفه من أن يمضى بقية عمره كسيحًا، كان ـ أنور فوزى ـ يتأرجح، بين الشغف الذى سيشق أجواز السماء.. والتعاسة التى تحط به على أرض تقيده بأثقالها.. وكان قلقه يتزايد..!

قال له شيخه، عندما وضع أمامه أسباب انقطاعه عن حضور الدرس، متعللا بكثرة التمرين والتدريب ليطير سالما.. ويتفادى مفاجآت السقوط:

- عُد يا أنور إلى حظيرة الايمان.. وستحلق روحك عاليا، وتشق اجواز الفضاء.. ستطير فوق المدن والناس.. والبحار والأنهار .. وتعود سالما..!

ودفع إليه برصات من كتب التراث والتفسير.. فاحتضنها، ومضى بها إلى منزله، يقرأ فى صفحاتها، ويتعمق..!

قال له (أستاذه) الذى يرسخ فى ذهنه حقائق العلوم واكتشافات العصر، عندما وضع أمامه أسباب انقطاعه عن الحضور إلى ندواته، متعللا بانه يقرأ فى كتب التراث ليطير..!

- استمر يا أنور فى التدريب.. فقد حققت إنجازا يوما بعد آخر.. كنت تقفز سنتيمترات، وصرت الآن تقفز إلى نصف طولك.. ذلك بداية الطيران الحقيقى..!

ودفع إليه بأجهزة قياس ولوائح بأنواع الطعام، ومواعيد التدريبات؛ وحدد له العضلات التى يمكن تقويتها.. وكيف يتخلص جسمه من المياه الزائدة والدهون.. ليطير..!

وانغمس - أنور فوزى - فى التدريب والاطلاع، طبقا لوصايا شيخه وأستاذه، وكان سعيدا أنه يشعر بالتقدم حثيثا إلى تحقيق حلمه..

وسعادته صارت لاتوصف عندما علم بحضور - خبير - إلى مصر من علماء «روسيا» الذين اصابتهم البطالة بعد حل الاتحاد السوفيتى.. وله تجاربه الفعالة والمشهورة فى إثبات نظريته، بإمكان الإنسان أن يطير بدون اجنحة، وقد حل بأحد فنادق القاهرة، عقب عدوان شنته جماعة من الشباب المتعصبين على السائحين.. الأمر الذى جعل أجهزة الإعلام تركز على وجود هذا العالم الروسى.. وتنشر صوره فى الصحف، وتتحدث عن تجربته فى الطيران، وتجربته الناجحة فى الصين الشعبية، إذ قام بتدريب فريق صينى من قصار القامة، ليلعبوا كرة السلة، وخلال بضعة شهور، أمكن لهذا الفريق أن ينافس فريق السلة الأمريكى فى هارلم.. ويهزمهم فى عقر دارهم بفارق نقطة، مما كان حديث الرياضيين فى العالم، وقد قامت رعاية الشباب فى مصر، باستضافة هذا العالم الخبير، ليلقى بضع محاضرات فى الإتحاد الرياضى لكرة السلة، وفكر أنور فوزى فى أن يسارع ويسافر من الاسكندرية إلى القاهرة، ويلتقى - بالخبير الروسى - رغم أنه كان يخشى من أساليب الدعاية التى اجتاحت حياتنا، وقد تعاظمت شركات الدعاية والإعلان التى تصنع من البساريا حيتانا.. ومن الفسيخ شرباتا..!

ومع ذلك فقد سافر أنور فوزى إلى القاهرة، وأمكنه أن يعثر على الخبير - وموعدا - وينتظر سيادته فى - الريسبشن - وكان قد سبقه إلى طلب اللقاء، شاب تجاوز الثلاثين - من الخواجات - قيل عنه، إنه من المغامرين، سبق وحاول عبور المحيط الأطلسى فى قارب مصنوع من نبات البردى، ليثبت أن المصريين القدماء عبروا المحيط إلى أمريكا وخلفوا هناك - الأهرامات - التى عثر عليها كجزء من حضارة إحدى قبائل الهنود الحمر، وقد جاء يسعى لمقابلة الخبير الروسى، ليتعلم على يديه الطيران، ولضيق وقت الخبير، فقد قرر أن يلتقى بالشابين المصرى والأجنبى دفعة واحدة..

عندما عرض أنور فوزى أمنيته على الخبير الروسى، ابتسم الخبير، ثم وضع يده على فمه، إذ كاد يضحك وهو يتأمل جسم أنور فوزى الممتلىء وهيئته، التى لاتنم على أنه حاول أن يمارس الرياضة.. وسارع أنور فوزى يبرر للخبير.. امتلاء جسمه، وارتفاع بطنه وانبعاجها.. بأن شيخه، طلب منه ـ لكى يطير ـ أن ينكب على قراءة كتب التراث.. وقال إنه ومع ذلك يقوم بالتدريب على يد ـ أستاذ وخبير ـ فى علوم العصر..!

وتخلص الخبير الروسى سريعا من ضحكاته غير الإرادية، وقال لأنور فوزى بإنجليزية ركيكة:

ـ قل الحقيقة.. أنت تسرف فى تناول الطعام.. لاتعزى امتلاء جسمك لكتب التراث.. كتب التراث قد تصيبك بالإجهاد والعصبية مما يساعد على حرق السعرات الحرارية، ويمكن أن تسلمك إلى نوع من الرشاقة والشفافية.. شيخك على حق، وإذا مشيت على نصيحته، يمكن أن يزوى بدنك ويصير فى خفة الريشة، بل تطير تلقائيا..!

وسارع أنور فوزى وأبلغ الخبير، بأنه يستطيع أن يقفز عن الأرض ما يقرب من المتر والنصف، قال ذلك وهو ينظر خلسة إلى الشاب الهضيم الأشقر وفى ظنه انه بولندى، أو هولندى، وانه لن يفهم ما يقول.. ولكن الشاب كان يبتسم ويهز رأسه ويهرب بنظراته بعيدا..

وكان رد فعل الخبير الروسى أن مط شفتيه وهز منكبيه معبرا عن استهانته بالمتر والنصف، الذى يقفزها أنور فوزى إلى أعلى.. ونظر فى ساعته، واستدار إلى الشاب الأجنبى الذى قال فى اختصار:

ـ جئت إليك لأتعلم الطيران طبقا لنظريتك.. وإذا حددت أتعابك يجب أن تراعى بأننى لست ثريا بما فيه الكفاية، ولكن يمكن أن أدفع النصف..!

صمت الخبير الروسى قليلا.. حتى استوعب ما قاله الشاب الأجنبى، هز رأسه بالموافقة.. وقال لهما سويا:

ـ يمكنكما أن تشتركا سويا فى التدريب، وبذلك يدفع كل منكما نصف التكاليف، وهذا الأمر سيستغرق ثلاثة أشهر ـ على الأقل ـ لإمكان إجراء التجربة الأولى.. لكن لسوء الحظ، أنا لن أبقى فى القاهرة سوى يومين.. اليوم وغدًا..

وسكت.. وساد الريسبشن الصمت قليلا.. عندما عاد الخبير يقول:

ـ هل تعلمان أن من يريد تعلم السباحة، يبدأ بأن يقذف به فى الماء العميق.. ويكون عليه أن يحاول الإفلات من الغرق..؟!

لم يعلق الشاب الأجنبى، اكتفى بأن هز رأسه وطرف بعينيه الزرق، وقد عقد ساعديه على صدره، كما لم يجد أنور فوزى شيئا يعلق به، وقلبه أخذ يدق فى هلع، وهو يتصور المثال، الذى يلقيه الخبير لايصلح للطيران.. إذ أن فى الماء العميق يمكن أن يسارع أحدهم وينقذ الغريق، وإلا فان كل من يتعلم السباحة لابد أن يموت..!

وعاد الخبير الروسى يتحدث بإنجليزيته الركيكة:

- المسألة بسيطة.. وكل شئ فى أوله صعب، ولابد من المغامرة، فإذا كانت رغبتكما قوية بما فيه الكفاية يمكن الاستغناء عن جرعات التدريب الطويلة التى هى فى الأساس لزرع الثقة فى النفس، بل يمكن اختصار الوقت وأن نبدأ العمل فورا..

عندما تهيأ الجميع للانصراف.. استدار الخبير الروسى وقال لهما:

- اعتقد انكما تدركان أن الطيران ضد قوانين الطبيعة.. كما انكما تدركا بأن الإنسان تغلب على كثير من هذه الصعوبات..

فهز كل منهما رأسه.. فاذا بالخبير يسند مقعدته على ظهر أحد المقاعد، تمهيدا لحديث طويل نسبيا، ويقول:

-.. لقد تعلمت على يد أحد العلماء.. أحد العلماء الذى كان يحاول زرع أجنحة للإنسان.. لكن نظريتى الخاصة، تدور حول زراعة الثقة فى الامكانيات، والثقة فى النفس..!

ثم ضحك حتى صار وجهه فى لون الجزر الأفرنجى.. وقال:

- أنا لا أصنع معجزة.. عملى هو تطوير الإمكانيات وهذا يتطلب، لتجنب الأخطاء القاتلة، أن تعرف امكانياتك جيدا.

قال الشاب الأجنبى فى ثقة : معلوم .. أنا أؤيد نظريتك الخاصة بزرع الثقة بدلا من الأجنحة.. فإن الأجنحة المزروعة تلفت النظر، وتعيق الشخص فى ارتداء ملابسه على الموضة.. أما - أنور فوزى - فقد وقف يتأمل الخبير تارة.. ويتأمل الشاب الأجنبى تارة أخرى، ولاينبت ببنت شفه، والموضوع قد اتخذ مساره الجدى..!

خشى أنور فوزى أن يكون ثمة سوء فهم لغوى حملته اللغة الإنجليزية الوسيطة، فالروسى يتحدثها ركيكة، والشاب الأجنبى يتحدثها ركيكة.. وهو تعلمها حتى الثانوية العامة.. ثم انقطعت صلته بها.. لكن الشاب الأجنبى صاحب الوجه الطويل المسحوب، والشعر الأصفر الناعم المهدل على جبهته، والشفاه الرقيقة المزمومة، وكأنه فى حالة تحذير دائمة، كان موافقا ومتلهفا على بدء المحاولة، وقال الخبير الروسى وهو ينهى حديثه:

- اليوم بعد الظهر.. سأذهب إلى برج الجزيرة.. لمشاهدة القاهرة بالمنظار.. هذا جزء من برنامج زيارتى إلى مصر، وبعدها سأذهب لمشاهدة أهرام الجيزة.. يمكنكما الحضور أعلى البرج الساعة الرابعة ..

سارع الشاب الأجنبى وقال (أوكى).

وانصرف خفيفا نحو باب الخروج.. ولكن أنور فوزى تقدم وسأل الخبير:

- لماذا - لو سمحت - لماذا اخترت لنا برج الجزيرة مكانا للتدريب؟

قال الخبير وهو يوليه ظهره متجها نحو الباب:

ـ إنه المكان المتاح للمحاولة، أعلى مكان فى القاهرة لمحاولة الطيران.

جرى أنور فوزى خلف الخبير ولحق به عند الباب، وسأله:

ـ هل نأتى معنا ببعض المهمات، ملابس معينة ـ مظلات... كيف، يمكن ... متى .. أين..

لكن الخبير كان قد سارع وانصرف، وعندما حاول ان يتبعه أنور فوزى صده بيده وابتسم فى وجهه ابتسامة معناها.. (لا أسئلة إضافية، لقد بدأ الوقت الذى يخصنى)، ومضى إلى شئونه، مخلفا أنور فوزى واقفا مترددا.. يقلب فى عشرات الأسئلة بلا أجوبة شافية.. ويلعن فى سره الشباب الأجنبى الذى لم يسأل سؤالا.. وكأنه يعلم إجابات كل الأسئلة التى تدور فى ذهنه...

كم يتكلف هذا التدريب..؟ وما قيمة نصف التكاليف؟ ونسبة الخطر فى المساحة الضيقة على البرج؟ وماذا يعنى بقوله إذا رغبت فى الطيران يمكنك أن تطير، وعليك وحدك تقدير امكانياتك؟ إذن ما فائدة الخبير؟ وعلى أى شىء ندفع نصف التكاليف؟

هل هو تدريب أولى؟ أم طيران من البرج؟ وإذا كان استاذ الخبير نفسه، قد بدأ بزراعة الأجنحة، فهذا أمر منطقى، فإذا لم يقبل الجسم الأجنحة فلا طيران أو خطر الوقوع.. وتعدة الكرسى المتحرك إلى آخر العمر إذا أفلت من الموت..!

ثم إن الفريق الصينى سبق وتعلم كرة القدم، وصار ينافس فى بطولات آسيا مع الفريق اليابانى، واستعاضا عن طول الأجسام بسرعة الحركة والقوة البدنية، فأى معجزة أن يكون للصين فريقًا لكرة السلة يتغلب على الفريق الأمريكى.. الذى ولابد .. أنهم كانوا يمضغون اللبان ويستهينون بالخصوم فحصلوا فى غفلة منه على الفوز، بالنقطة اليتيمة .

كان أنور فوزى فى أشد حالات القلق والانزعاج، أن يقع فى يد هذا المجنون، الذى يريد إثبات نظريته المجنونة على حساب عمره.. فأمضى الوقت المتبقى فى قراءة الكتاب الأخير الذى منحه، له شيخه طلبًا للطمأنينة النفسية.

وعندما جاء الموعد.. فكر أن يذهب إلى قمة برج الجزيرة ويختبئ فى مكان لايراه منه الخبير المجنون.. وينظر فيما هو فاعل بالشاب الأجنبى، مهما كان، فهما الاثنان أجانب، إذ كان يخشى أن يطلب الخبير منهما ان يلقيا بنفسيهما فى الفضاء ليطيرا، كما يتم مع من يتعلم العوم.. يلقى به فى الماء.. ليعوم. فهما إذا ما سقطا من فوق البرج على الأرض جثتين هامدتين سيتسلل الخبير الأجنبى إلى قاعة محاضرات الاتحاد الرياضى ويلقى محاضرته فى هدوء ـ ولا من شاف ولا من درى ـ فلا أحد يعلم عن إتفاقهما شيئا.. كما أن الصحف ستقول (انتحار شاب سكندرى أسمر ومتوسط الطول وبدين نوعا، مع شاب أشقر ونحيف وعصبى التكوين كان برفقته) وقد تضيف شيئا جنسيا تلميحا، أو تخلص إلى مرض الايدز، لرواج الصحيفة..

لا لن أكون ضحية هذا المجنون.. ونظرينه المجنونة.. سأذهب متخفيا لأرى (فمن يرغب فى القفز أطول من قامته يستخدم الزانة..).

وذهب أنور فوزى إلى أعلى البرج متخفيا، وشاهد الشاب (الولد الأجنبى) يقوم بعمليات الإحماء والتسخين وفك العضلات، كما يفعل لاعبو الملاكمة على الحلبة، خجل أنور فوزى من ارتدائه لملابسه كاملة مع رباط العنق، ومعه كتاب ضخم ثقيل تحت ابطه، من يراه يعتقد انه (خوجه) وليس الذى يود أن يحقق معجزة الطيران بدون أجنحة..!

وشاهد من مكمنه حضور الخبير بملابس خفيفة وكوتش.. فتوارى خلف أحد الجدران.. ورأى أنهما يبحثان عنه وينتظراه قليلا، ثم نظر الخبير فى ساعته وبدأ العمل.. أخذ يحرك ذراعيه وقد دفعهما إلى أعلى ثم جعلهما فى مستوى كتفه، وأخذ يميل بهما فى اتجاهات مختلفة، وهو يلقى بارشاداته إلى الشاب الأجنبى، كيف يستدير، وكيف يهبط.. إذ أنه جلس على الأرض ببطء ثم قام.. وأخذ يصور له (فى كفه) بأصبعه.. أشياء.. كان أنور فوزى بعيدا، فلم يسمع ما يقوله الخبير الروسى للشاب الأجنبى، كما أنه كان يخشى إذا ما ظهر، وبدون أن يجيب الخبير على أسئلته التى تقلقه، فقد لايطيعه إذا أصدر له الأمر المجنون بأن يصعد على حافة البرج ويلقى بنفسه فى الفضاء وإلا لماذا أحضرهما إلى البرج؟

ثم شاهد (الخبير) يشير إلى الشاب الأجنبى فى اتجاه الهرم.. ثم ينظر كل منهما قليلا بالمنظار إلى الهرم.. ثم فى اتجاه القلعة، وعادا ثانية للنظر فى اتجاه الهرم.. وكأنهما يتفقان على مكان الهبوط..

ثم رأى (الشاب الأجنبى) يتراجع إلى الخلف ويقوم بما يشبه الطيران وهو على الأرض .. والخبير يصفق له ويبتسم فى وجهه إعجابا به، وبسرعة استيعابه.. واعتقد أنور فوزى أنه مجرد تدريب على الأرض..

لكنه شاهد الشاب الأجنبى يصعد إلى أعلى السور.. ويتخطى السياج الحديدى الذى يمنع السقوط العفوى، وفى لحظة، رفع الشاب الأجنبى ذراعيه إلى أعلى، كمن سيقوم باستعراض غطس.. ثم صنع سوستة بركبته ودفع بجسمه إلى أعلى..

والخبير يحثه أن ينطلق..

فانطلق الشاب.. غادرت أقدامه البرج، وسقط.. فى الفراغ خلف السور.. اندفع الخبير نحو حافة السور ليشاهده.. وإذا به يتراجع بظهره فى خطوات سريعة، وهو يشاهد نجاح تجربته.. فالولد الأشقر بعد هبوط قليل، يسيطر على امكانياته، ثم يرتفع عاليا محلقا.. فى اتجاه الهرم..

وكان أنور فوزى، يود أن يتقدم من الخبير ريسأله:

- هل هذا طيران حقيقى.. أم أنها تهيؤات.؟!

والخبير كان لايزال يرفع وجهه إلى السماء، ويضم يديه على صدره، فى حالة قصوى من النشوة..!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دومينيك نوغيز **
ترجمة: صلاح سرميني

السينما التجريبية*

«مغامرة إبداعية، لا تتوقف عن التجدد والعطاء»

في دراستنا التحليلية هذه، سوف تتضح صعوبة تصنيف «السينما» التي نرغب الاحتفاء بها اليوم، وفي الحقيقة، فإن هذه «السينما» ليست بحاجة لأي تصنيف، إذ هي «السينما» نفسها، بامتلاكها لكل ما هو حي وجوهري في فن الصوت والصور المتحركة، والمفترض أنه بدءاً منها، يجب أن تتوقع الأفلام الأخرى وتصنف، كما الحال عندما نفترض مقارنة ما، بين الروايات السطحية المقروءة في المحطات والقطارات، لملء الفراغ وقتل الوقت، مع أشعار «رامبو» الخالدة، أو الرسومات المفتقدة لأي قيمة فنية - تلك التي يرسمها الناسخون المنتشرون في الشوارع المكتظة بالسياح - مع روائع «سيزان»، أو أيضاً، ما بين الأغاني الخفيفة، وقدسية موسيقى «باخ».

وعلى الرغم من ذلك، نطلق أحياناً على «السينما التجريبية» - موضوعنا - أسماء مثل «سينما - فن» أو«سينما الفن»، والتي شاعت في العشرينات، وأيضاً «سينما صافية/ خالصة»، «سينما كاملة/ تامة»، «سينما مطلقية»، «سينما ذاتية/ جوهرية/ أساسية/ أصيلة»... حيث نستدل من خلال هذه التسميات على رغبة واحدة بالاقتراب من جوهر هذه «السينما» وقوامها.

على حين، نطلق على أعمال «هانز ريشتر»، أو«جيرمين دولاك» بـ «سينما تجريدية»، أو «إيقاعية»، وذلك للإشارة - بشكل خاص - إلى الأفلام «اللاشكلية».

وفي أوروبا وأمريكا، تحدث النقاد والسينمائيون - بشكل منتظم تقريباً - عن «فيلم - قصيدة»، «شعر السينما»، وذلك ما وجدناه في أعمال «كوكتو» - على سبيل المثال - أو عن «سينما الشعر»، كما الحال في أعمال «بازوليني».

* «ماهي السينما التجريبية»، من كتاب «احتفاء بالسينما التجريبية» ١٩٧٩ - سوف تصدر طبعته الثانية في نهاية عام ١٩٩٩.

** - دومنيك نوغيز:

كاتب وباحث سينمائي، حاصل على «دكتوراة دولة» في الآداب والعلوم الإنسانية عام ١٩٨٣ عن «السينما التجريبية».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الأربعينيات، بدأ الحديث في الولايات المتحدة عن «سينما شخصية»، «فردية» أو «خاصة»، عن «أفلام الحجرة»، بالاستناد إلى «موسيقى الحجرة»، ومن ثم عن «سينما/ رجل»، أو «رجل/ سينما».

بينما تسميات مثل: «جديدة»، «شابة»، «مستقلة»، والتي نسبت إلى بعض الأعمال السينمائية المتميزة، عرفت هنا أو هناك، نجاحات عنيدة، على الرغم من إلصاق تهمة الغموض عليها.

وحوالي عام ١٩٦١، وبتحريض من «دوشا، ستان فان ديربيك، وجوناس ميكاس»، (أو الثلاثة معًا، بالإضافة لآخرين) تألقت علامة «الأندرغراوند» بعض السنوات، قبل أن تستحوذ عليها الصحافة السطحية وتشوهها، وقد عرفت هذه «السينما الموازية»، «الهامشية»، «السرية» ازدهارًا ساحقًا لأفلام شخصية «غيرهوليودية»، «غير تجارية» مشوشة سياسيًا وجديدة شكلياً، وسنوات فيما بعد، يصنفها «ب. آدامز سيتني» بـ «سينما تنبؤية» وقد تحدث «غريغوري ماركوبولوس» من جهته عن «فيلم إبداعي» أو «الفيلم كفيلم» والذي يقربنا من «السينما الصافية».

وحوالي عام ١٩٦٨، شاع في أوربا استخدام تسميات مثل «سينما أخرى»، أو «سينما مختلفة».

ومن ثم بدأت تختفي بالتدريج المفاهيم السياسية لهذه التصنيفات، حيث تشير «سينما سياسية» أو «نضالية» بطريقة أكثر صرامة إلى سينما «خارج النظام»، والأفلام المستهدفة بهذه التسميات هي «أفلام نضالية» تحديدًا.

ومنذ العشرينيات وحتى يومنا هذا، شاع استخدام تسميتين فقط، أكثر من أي تسميات أخرى:

«سينما أو فيلم» طليعية/ي و«سينما أ و فيلم تجريبية/ي، وعلى أي حال، تعتبر تسمية «طليعية» ملائمة، ولكنها لا تعني أشياء كثيرة، وهي بالأحرى لا تشير أبدًا إلى شروط الإنتاج والتوزيع، إحدى المعايير الهامة والضرورية للسينما التي تهمنا.

ومنذ «بودلير» لم يعد لمنهج هذه «الاستعارة العسكرية» أي قيمة تذكر، بينما لا تتخلص «تجريبية» من بعض تفسيرات لا تتوافق وماعنيناه في بداية هذه الدراية، عندما ذكرنا بأن هذه «السينما» ـ أي التجريبية ـ تصنف ما لا حاجة به.

كما يزعج هذا التصنيف عددًا كبيرًا من المبدعين، لإقترانه بمفاهيم مغلوطة، والشك بأنهم ينجزون أعمالاً غير مكتملة تتضمن مفهومًا «تدريبيًا».

وتفترض «طليعية» وفقًا للمفهوم السطحي الذي تمنحه، نموذجًا «منفردًا»، وسينما «متقنة» إلى حد بعيد.

وإذ لابد من منح تسمية ما، تصنيف «سينمانا» هذه ـ وإن كنا لانرغب في اختيار أي تسمية أو تصنيف نجد بأن «تجريبية» هي الأقل سوءًا من كل تلك التصنيفات الغير مرغوب فيها، الأكثر ثراء في تاريخها، معاييرها، ومفاهيمها، والأكثر ملائمة وتعبيرًا.

ولكننا في نفس الوقت، وإن قبلنا بهذا التصنيف، فهذا لا يمنعنا أيضاً من الاحتفاظ بالكلمة واستبعادها في آن واحد، بأن نكتبها ونشطب فوق حروفها السبعة ~~(ت-ج-ر-ي-ب-ي-هـ)~~ على طريقة العزيز «دريدا»، ليبقى لنا أخيرًا «سينما»، اسمًا، تصنيفًا، عشقًا واحدًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السينما الشيطانية الملعونة

ولفهم طبيعة «سينمانا» هذه، يجب عدم إغفال المعنى اللغوى الاشتقاقى لكلمة «تجريبى - Expérimental»، التى قررت للمرة الأولى عام ١٥٠٣، والمقتفاة من الأصل اللاتينى Experimentalis»، والتى تقترب من الفرنسية القديمة "Esperiment'، أو "Experiment" ، والمتحدرة من الأصل اللاتينى 'Experimentum"، ويمكن ترجمتها بـ «محاولة» أو «تجربة» - من فعل 'Experiri" يجرب أويحاول - وعلى الفور، فإن «تجريبى» تشير إلى مشروع بحث (ربما يكون شيطانياً، حيث يشير فعل «يجرب» إلى السحر والشعوذة..).

وهذا يعنى، بأن «الساحر المتدرب» ليس بعيداً عن هذه التسمية، ولا السينما «الشيطانية/ الملعونة»، وربما انطلاقاً من هذا التقارب، نعزو ذلك الافتتان الذى يصيب ويشد المتفرجين عندما يشاهدون أفلاماً تجريبية (تأمل لهم ذلك على الأقل).

سنوات فيما بعد، وبالتحديد عام ١٨٦٥، يقدم العالم «كلود برنار» كتابه «مقدمة فى دراسة الطب التجريبى»، والذى يساهم بدوره فى تحريك هذه «الكلمة» وتنشيطها فى خدمة معنى يبتعد ظاهرياً عن «علم الجمال» بشكل عام، و «السينما» تحديداً.

وقبل عامين من ذلك التاريخ، دون الفيلسوف الوضعى «ليتريه» بدوره، هذا المعنى فى قاموسه عن اللغة الفرنسية، حين يحدد بأن «تجريبى: مايستند على التجربة».

بينما أكدت القواميس اللاحقة الهالة الإيجابية لهذا المصطلح، حيث «تجريبى: مايستند على ملاحظة الوقائع»، على حد ماذكره «هاتزفيلد، دار مستر، وتوماس» حوالى عام ١٨٩٠، و«تجريبى: مايعتمد على التجربة العلمية» وفق «روبير» و«لاروس» اليوم.

والاشكالية التى تواجهنا هنا: كيف يمكن الهروب من هذا المعنى المنهجى «العلمى» إلى معناه «الجمالى» الذى يشغلنا؟

وبتعبير آخر، كيف نترك لـ «كلود برنار» أرانبه، ونهتم بأفلام «ريشتر» أو «لابوجاد»؟.

أولاً عند «كلود برنار» نفسه، تأخذ - أحياناً - كلمة «تجربة» معنى يقترب من «النشاط الفنى»، إذ يمكن أن تمتلك متلمساً طارئاً، فالتجربة من أجل الكشف، أو تلك المعتمد على الملاحظة والاختبار، والتى تقترب - ربما - من نشاطات مشعوذ، وتعتمد على تدخل الصدفة المتعلقة بظاهرة ما، والتعمد بكشف وقائع لا نمتلك عنها أى فكرة فى البداية.

ونفترض - مثلاً - بأن شخصاً ما يريد أن يعرف على «الكلارينيت» للنباتات، وذلك لمشاهدة ومعرفة تأثرها واستجاباتها لموسيقى كهذه، ويمتزج النشاط «التجريبى» فى هذا السياق بـ «الجراة والعمى».

هذه الطريقة المغامرة بالتوجه نحو «العمى» و«الإبداع» بآن واحد، وبدون إجراء ذلك عن عمد، هى الخطوة التى بدأت منها بعض الأعمال الأكثر أهمية فى تاريخ السينما.

قال «ويلز» يوماً عن «المواطن كين»: «لم أباشر عملاً لا كتشف أى شئ، لقد قلت لنفسى فقط، لم لا؟ يمكن أن يكون الجهل منقذاً كبيراً، وهذا ماقدمته للمواطن كين، الجهل...»

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ويعود - كما أعتقد - ارتباط كلمة «تجريبي» بالمعنى «الجمالي»، بدون أن يكون بالضرورة لا إراديًا أو مسودة، إلى «إميل زولا» إذ هو الذى جمع فى عام ١٨٨٠ مجموعة نصوص تنظيرية عن رواية «المستقبل»، حيث يطبق منهج وجوهر ماقصده «كلود برنار»، ليس فقط فيما يتعلق بالظواهر «الطبيعية»، ولكن «الفنية» أيضًا.

ففى «الرواية التجريبية» - الرواية الشابة، الاكثر حداثة من «الطب التجريبي»، الذى يعتبر بدوره حديث العهد أيضًا - فقد تعدى الروائى الصدارة البيضاء للجراح أو البيولوجي، لكى يلتحق بتواضع بالمختبرات، وذلك بغرض تجميع وحث القراء على المشاركة فى معركة أدبية حامية.

خمسون سنة فيما بعد، وبالتحديد عام ١٩٢٩، ومن خلال النصوص التنظيرية لـ «دزيغا فيرتوف»، الذى يحدد فى سياق أحدها، بأن منهج «السينما - عين» يتعلق بالدراسة العلمية - التجريبية للعالم المرئى.

وفى نهاية المطاف، وبالاستفادة من إشارتنا إلى «الرواية الطبيعية» الشابة، فإن كلمة «تجريبي» تصبح - بشكل دائم - المرادف لما هو «جديد وطليعى».

شروط الإنتاج والتوزيع

بعدما تقدم، فإنه يحق لنا طرح السؤال الأهم: ماهى السينما التجريبية؟

إنها سينما «بحث شيطانى»، سينما فى «الطليعة»، سينما «تتقدم»، و... كل المفاهيم المضيئة، التى يمكن أن تتوج بهالة هذه الكلمة الجميلة «تجريبية».

ولكننا أيضًا، سوف نقترح معيارين يتساويان فى الأهمية و«مثبتان بشكل تجريبى»:

* يتعلق الأول بشرط الإنتاج والتوزيع.

* وينحصر الثانى بالهموم الإبداعية الشكلية.

إن فرضية «التجريب» تعنى البحث والتلمس، وهى بالأحرى تفتح آفاقًا جديدة، حيث يمتلك «المجرب» وجهة نظر خاصة عن علاقته بدوائر الإنتاج التقليدية المغلقة، ومنها «المؤسسات»، وباختصار، مع «النظام» و«المردودية» - أى الربح والخسارة - هذه الفكرة المقززة والمثيرة للقئ، لاتعنى بالنسبة للسينمائى التجريبى اى معنى، فان يتم مساعدته عن طريق «نصير للفن»، كحال الفيكونت «دو نواى» الذى مول «غموض قصر الحظ» لمان رى، «دم الشاعر» لجان كوكتو، «العصر الذهبى» لبونويل، أ و مؤسسة (كما فى الولايات المتحدة)، أو هيئة فنون (كما فى كندا)، أو يعتمد فقط على قواه الذاتية (على حد تعبير الرئيس الراحل ماوتسى تونغ).

فالسينمائى التجريبى لايؤفلم لكى يبيع، بل ليحقق متعة خاصة المبدع، ولا من أ جل اسطورة «الجمهور» أيضًا، بل لبعض الأصدقاء، إن لم نقل من أجله وحده.

ويمكن ان تنوع طريقة إنجاز الفيلم وشروط توزيعه (أو عدم توزيعه):

منعدم الاكتراث تمامًا بما يسمى «النجاح» - ويمكن القول أيضًا «الرفض المتكبر» لكل مصير زمنى لفيلم ما - إذ يدمر بعض السينمائيين أفلامهم بعد إنجازها، كحال كاتب يحرق مخطوطة كان قد كتبها، أو حال رسام يمزق لوحة لم ترضه - حتى الهامشية المنظمة، كحال سينما «الأندرغراوند» الأمريكية، والتى تهيكلت بفضل «جوناس ميكاس» و«تعاونية مخرجى الأفلام»، وقد عرفت هذه السينما كيف تمتلك قوتها وتثبت أصالتها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويختلف الحال فى فرنسا عن هناك (على الأقل حاليًا)، إذ أن عدم أخذ المعيار الأول بعين الاعتبار، وبسبب التهاون، قاد عددًا لا بأس به من الأعمال المنجزة إلى «داخل النظام». - أو تقريبًا - ولكن لا يمكن التغاضى بالمقابل عن جراتها وجسارتها، وهذا مايعطيها الحق الكامل بأن تتموقع فى المجال المتلالىء للسينما التجريبية.

وعندما نفكر بأفلام نضالية - ونغفر بعض الأعمال القريبة من الأفلام الداعرة - نؤكد بأن «الهامشية المنظمة»، أو حتى «السرية»، لا تكفيان كمعايير لـ «سينما تجريبية»، إذ من الضرورى التأكيد على «المعيار الثانى»، الا وهو «الجمالى» الصرف.

تحطيم وبناء اللغة السينمائية

يمكن القول إذًا، بأن «تجريبى»، هو كل فيلم يجسد همومًا شكلية إبداعية، وهو «المعيار الثانى» المشار إليه فى السطور السابقة، وما نقصده هو كل هم يرتبط بالمظهر و«البناء الفيلمى»، بدون التفكير كثيرًا بـ «المعنى» الذى يقدمه.

وهنا، فإن تحديد «رومان جاكوبسون» للوظائف الستة للغة، يمكن أ ن تخدمنا فيما نسعى إليه من شرح وتفسير، فهو ينطلق من تصور بيانى للاتصال الشفاهى، ويتحدد ببساطة، «بمرسل» يقيم علاقة «اتصال» مع «متلقى»، عن طريق «رسالة» تمر عبر «رمز»، وتتضمن «محتوى» (أو مرجعًا).

ويتوافق كل عنصر من عناصر الاتصال هذه وظيفة لغوية خاصة:

«المحتوى» مع الوظيفة «التأثيرية»،وهى الجهد المبذول للتأسيس والابقاء على الاتصال «المضمون» مع الوظيفة «المرجعية»، وتعنى الإشارة إلى ماخارج «الرسالة» - تسمية، حكى، وصف، تفريج .

وتمتلك «الرسالة» الوظيفة «الشعرية»، أو تنجز من أجل «الرسالة» لتستهدف نفسها بشكل نرجسى، ولتجذب الانتباه حول مظهرها وبنائها.

وبتطبيق هذه الافتراضات على «اللغة السينمائية»، يمكن تحديد الفيلم «التجريبى» حيث الوظيفة «الشعرية» تتغلب بشكل كبير على الوظائف الأخرى، وبشكل أدق على الوظيفتين «التأثيرية» و«المرجعية».

والتخلى عن الوظيفة «التأثيرية»، يعنى عدم الانشغال بقواعد اصطلاحية متعارف عليها لـ «الاتصال الجيد»، ولكن قبول أن يقدم مثلا «جان لوك غودار» فى أفلامه الأولى شريط صوت غير مسموع بشكل واضح، إن لم نقل بأنه غير مسموع تقريبًا.

ويمكن أن تتنوع أسباب «عدم السماع» المقبولة هذه، ربما تكون فقرًا تقنيًا، التحريض، الإثارة، والتحدى، الرغبة بإعادة تشكيل - بقدر ما - الضوضاء اليومية للمدن، أو ببساطة شديدة، محاولة تشكيل عالم حيث «الصمت» فيه مسألة نسبية... كما يمكن أن يكون القصد أيضًا الرغبة بتسميع ضجة لا يمكن احتمالها، وقد وجدنا أمثلة من هذا النوع فى بعض الأفلام النضالية، أو فى أفلام مثل «اليس اوالحياة الحقيقية» لميشل دراش.

ونفس الشئ فيما يخص «المرئى»، حيث يشير «تضبيب» ماهو «مرئى»، إلى لعبة جمالية، استيحاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دادائيًا، أو طريقة للإشارة إلى «مرئيات أخرى» تستحق المشاهدة، وهى مستترة حتى هذه اللحظة، ولاتمنح إمكانية رؤيتها إلا فى حالة انتباه مركز ومؤلم.

وفى الحقيقة، لايوجد فى «السينما» ما لايمكن مشاهدته أو سماعه، فما هو «غير مرئى» بشكل مؤقت، هو «مرئى» متستر، وعلينا غزوه واكتشاف أسراره، فتلك الومضات التى تظهر فى أعمال:

* كوبلكا «أرنولف راينر» ١٩٥٧ - ١٩٦٠.
* تونى كونار "The Flicker" ١٩٦٥.
* بير هيير "Op Hop" ١٩٦٥ - «حول الإدراك» / ١٩٦٨.
* بول شاريتز "N: O: T: H: I: N: G" ١٩٦٨ - "T, O, U, C, H, I, N, G" ١٩٦٨...

هى طريقة لتلمس عين واعية وفعالة، ومشاهدة مختلفة، والتذكير بالشكليين الروس وماقالوه منذ العشرينيات، بأنه لا يوجد إدراكًا حقيقيًا (ونقول بدورنا جماليًا) بدون ضيق ومفاجأة.

كتب واحد منهم: «على الرسام المجدد أ ن يشاهد فى الموضوع ما لم نشاهده بالأمس»، واضيف بدورى: «عليه أن يظهر ماهو كامن ومستتر»، وينطبق ذلك على السينمائى ايضًا.

«أيقونية» الصورة

وانطلاقاً من التقشف الضرورى، حيث «الوحدة البصرية» ليست اللقطة، ولكنها «الصورة السينمائية» نفيها - Le Photogramme - كواحدة من ٢٤/٢٥ صورة

فى الثانية، يتدخل السينمائى التيجريبى بشكل مباشر فوق الشريط الفيلمى الحساس (الخام)، وذلك بطرائق مختلفة ومتعددة، وفقًا لأهواء إبداعية خاصة بكل واحد من هؤلاء (الحك، التخطيط، التلطيخ بألوان سيلولوزية..) والتى يمارسها الأمريكان بشكل جيد، ومعهم بعض الفرنسيين، «رودولف بوكوريل» - على سبيل المثال - فى "Intervu Exanimé" / ١٩٧٤، وقبلهم «الحروفيين» منذ الخمسينيات.

كما يجرى إضافات (كولاج شرائط لاصقة، أو قطعة من فيلم فوق أخرى)، والتى نلاحظها عند «جيوفانى مارتيدى» فى «فيلم بدون كاميرا رقم ١»، أو عند «باتريك ديلابريه» فى «فيلم من قطع».

ويعتبر التصوير أ كثر من مرة فوق نفس الشريط، أحد العوامل المشتركة ما بين السينمائيين الطبيعيين الفرنسيين فى العشرينيات (أبيل غانس، دولاك...)، والسينما الأمريكية الجديدة فى الستينيات.

ويمكن تفسير الدور البصرى لاستخدامات كهذه تفسيرًا مجازيًا، كحال اللقطة المكبرة الشهيرة لـ «جينا مانيز» فوق خلفية بحر فى فيلم «قلب مخلص» لـ «جان ابستين»، وبعض اللقطات فى «الاضراب» لإيزنشتين، حيث* تطابق صور حيوانات تضاعف وتشوه الوجوه... وربما تنزع استخدامات كهذه إلى تحطيم «أيقوانية» الصورة وتغيير ر تكوينات ملامحها الشكلية إلى نقاط أو أشكال غير تصويرية، مساحات صافية من الخطوط والألوان، أو رقصات «لاشكلية»، والهدف من ذلك «جمالى» بحت، وبمعنى اكثر دلالة: اليس المقصود هو إعادة الإدراك «الجمالى» إلى حالة «متوحشة» مثلا؟ -

ARCHIVE
archivebeta.sakhrit.com

وتعتبر فى الحقيقة متحضرة بما يكفى - حيث تتبخر «الدلالة» أو «المحتوى» بطريقة أو بأخرى ولا يبق غير جوهرها.

وهكذا، لا ينتظر المتلقى أكثر من مشاهدة تخطيطات مدوخة لواجهات مبانى شارع «مونبارناس» (كلودين أيزيكمان، وغى فيهمان)، أو أعمدة ملونة فى أبنية أحد الشوارع، «انظر من نافذتى» لـ «أهميت كوت» ١٩٧٤، مستطيلات ألوان ثرية فى القرى الجزائرية، «الجزائر الملونة» لجوهرة عبودة وآلان بونامى، ألوان رمادية قذرة للممرات الخاوية فى فيلم "Hôtel Monterey" لشانتال أكيرمان.

وأحيانًا، يساعد السينمائى على إضفاء مسحة تجميلية «خاصة» للأشياء التى يتعامل معها، كأن يقوم - مثلاً - بإعادة دهن الجدران، الطرق، والأشجار، كحال «لابوجاد» فى «سقراط»، أو إيجاد توافقات لونية للتركيب البنائى لفيلم ما، بدهن كل الأشياء باللون الأصفر "Le Horal" لجان دانييل بوليه.

وهكذا، يمكن الإشارة بأن الطليعة المعاصرة تلتقى مع نفس غايات وأهداف رواد العشرينيات، إذ كتبت «جيرمين دولاك» عام ١٩٢٧ فى مجلتها "Schémas": «عندما أفكر براقصة، لا أجسد امرأة، بل خطًا واثبًا بإيقاعات متناغمة ومسترسلة، وأقدم عرضًا مضيئًا يتلألئ فوق مسطح الشاشة.

وأتساءل بدورى، ألا تمنحنا الحركة متعة ما عندما نشاهدها على خشبة المسرح؟ فلماذا نحتقرها على الشاشة إذن ؟...»

وهكذا، يتضح لنا كيف أن اختراق «المظهر» نحو ماهو أبعد من ذلك، يرتبط، بتشوشات خشنة وعنيفة للصورة و«التدفقات الضوئية»، ويتطلب الكشف النهائى عن ذلك تدريبًا طويلاً وشاقًا.

ومع ذلك، فإن فظاظة وخشونة «السينما التجريبية»، ليست مقتصرة على السمع والمشاهدة، بل يمكن استخدامها كنوع من الهجوم - كما هو الحال فى «عذراء بغداد» لجان كريستوف بيغوزى - ليس فقط ظاهرة معروفة جيدًا، بتواجد وتماهى المتفرج مع الممثل أو الراوى، ولكن على طريقة «ساد» أو «الدادائيين» الأكثر تحريضًا وتحديًا.

خصوصية «بيغوزى» فى فيلمه هذا، مجابهته بمرح خطير أن يكون سمجًا وكريهاً، و ذلك بدفع التحريض، والهجوم، والعدوان، حتى الحدود المتطرفة للهزل، إلى الحد الذى تلغى المسافة ما بين «الاتصال» والوظيفة «التأثيرية».

الزمان والمكان فى «السينما التجريبية»

لم تحظ الوظيفة «المرجعية» بدورها على معالجة أفضل فى «السينما التجريبية»، إذ هى التى تتصدر وتسيطر على «الحكاية»، وذلك بإجبارها على الخضوع لقوانينها فى الاختزال والشفافية: هناك شىء ماعلينا أن نحكيه، ويجب فعل ذلك بأسرع ما يمكن، وبشكل مباشر قدر الإ مكان، والفيلم يتكون من المكان، والزمان، والصوت/ أو الصمت، ويعنى ذلك بدقة أكثر، أن الكاميرا تؤطر المكان كما يجب، بحيث لانفقد أى ثانية وأى صوت زيادة، أى الإيجاز بكل مايتضمن من معنى.

ولكن، فيما لو عكسنا هذه الشروط، بمنح المكان حقه كما يشاء، وتقديم لحظات زائدة بدون أى غاية أو هدف، وإسماع أصوات بلا سبب.. فإننا نصل إلى فكرة «التحطيم فى السينما التجريبية».

فى فيلم "F2" لجان باسكال أبيرجيه وآلان مينيان، يتضح لنا اكتشاف طويل زمنيًا لمكان تم تغيير معالمه بتثليم الصورة وتخطيطها بأداة ما.

كما نعثر فى فيلم «يبعد من الظلال» لجان بول دويوى، على الأماكن الأكثر استخدامًا (غرفة، منزل، شارع..)، تسيطر عليها أفعال حركية بطيئة جدًا لمجموعة ممثلين، تخلق تدريجيًا القلق والإضطراب.

وأكثر جراة وتحريضاً، كل تلك الأفلام بدون إيجاز أو استخدامات زمنيه مضمرة، حيث الزمان «المحكى» يتوافق تمامًا مع «زمن العرض».

ويعتبر استخدام الزمن الحقيقى/ الواقعى فضيحة الفضائح فى السينما، كتب «فيرناند ليجيه» يومًا: «لقد حلمت بفيلم مدته ٢٤ ساعة لعشيقان لا على التعيين، يمتهنا عملاً ما، وبواسطة أجهزة غامضة وجديدة تسمح بتصويرها ومتابعتها بدون أن يشعرا، وذلك بهدف الحصول على تحقيق بصرى حاذق، بدون فقدان أى تفصيلة من عملهما، صمتهما، حياتهما الخاصة، علاقتهما الجسدية،... إن عرض فيلم كهذا بكل فجاجته، وبدون أى تدخل، سوف يمنح نتيجة رهيبة، بحيث يهرب المتفرجون مذعورين، يطلقون صيحات الاستغاثة، ويطلبون النجدة، وكأنهم فى مواجهة كارثة عالمية.

وبدورنا، علينا الاعتراف بأن جزءًا من هذه «اليوتوبيا» قد تجسدت وتحققت نسبيًا فى أعمال كثيرة: «وارول» فى «لقطاته - مشاهده» المستمر بدون توقف، المكونة لفيلم "The Chelsea Girls" ، والتى تعتبر مثل خلايا حياة جلفة وجوفاء بلا نهاية، ولم يحدث هذا الفيلم أى كارثة عالمية.

وبالحديث عن الزمان فإن «غودار» أثبت ذلك يومًا، بتحريض المتفرج وتقديم دقيقة صمت حقيقية فى فيلم روائى، بدت للمتفرج وكأنها ساعات.

هذا الإحساس النسبى بالزمن هو نتيجة تعود موروث من آلاف الحكايات المرئية على الشاشة (والتى تختصر الزمن، وتستخدم أساليبًا مجازية لنسخ الواقع).

وفى الحقيقة، يمكن «للسينما» أن تكون «حكاية»، أو «وسيلة» لتقديمها، ولكن يمكن لها أن تفعل أفضل من ذلك بكثير، بأن تمنح المتفرج إمكانية «الفرجة»، وهذا يعنى تقديم الواقع أو التعبير عنه (لا نسخه).

ولنتساءل: من أين يأتى مصدر «الألم» الذى يحدثه «الملل» الذى تخشاه النسبة العظمى من متفرجى السينما؟

يمكن اعتبار الضيق بمثابة لسعة حارقة يصيبنا بها «الزمن» الذى يمضى، منذ اللحظة التى نمنحه انتباهنا، وتجبرنا السينما بدوها على أن نكون فى حالة تيقظ، فهى مرآة/ تجسيد للزمان، والمرآة تخيف أحيانًا عندما تعكس صورًا لانحبها، أو لا نحب مشاهدتها، ولكن لنعترف أيضًا، بأن هناك الكثير من المتفرجين لايحسون بالملل أو الضيق، وعلى العكس تمامًا، فهم يتمتعون بمشاهدة أفلام لـ «فيليب غاريل»، أو فيلم مثل «جين ديلمان، ٢٣ رصيف التجارة - ١٠٨ بروكسل»، «دعنى لوحدى» لجيرهارد تورينغ، أ و «أغنية هندية» لمارغريت

دوراس، وفى هذه الأفلام، فإن الفترة الزمنية هى التى تحظى بالدور الأكبر، ولايشعر هؤلاء بالملل أو الضيق، لأن هذه المرأة الفيلمية تعكس أنفسهم، وفترتهم الزمنية الخاصة بهم، وبالمشاهدة العقلانية، فإنها لاتبدو لهم شنيعة ومقيتة.

صحيح أن هذه «السينما» تلسعنا فى البداية بحروقها الأولى، ولكنها تمنحنا بعد ذلك الفطنة، والاعتدال، والعقلانية، وقد ذكر «ميكاس» يوماً بمناسبة عرض أحد أفلام «وارول»: «لو افترضنا أن كل الناس يستطيعون تحمل الجلوس لثمانى ساعات بشكل متواصل من أجل مشاهدة "Empire State Building" لـ«وارول»، وفكروا كثيرًا بهذا العمل، سوف لن يكون هناك حروبًا، كراهية، أو رعبًا، ولسوف تعود السعادة إلى الأرض».

هذه الفرضية التنبؤية ليست بريئة أو ساذجة كما يبدو للوهلة الأولى، فالسينما التجريبية هى امتحان جيد للتسامح، التحمل، والصبر.

إنها تكشف بشكل جيد، عن طريق الصراخ، الضجيج، الهروب الذى تحدثه فى بعض المرات، كراهية «الاختلاف» استحالة تخيل وقبول «الآخر»، حيث يرى «بارت» بنباهة وذكاء بأنها من طبيعة «البورجوازى الصغير».

هيروغليفية الأحلام

ولنعود مرة أخرى إلى الأفلام التى تتعمد تدمير التناسق الجميل، واستثمار الجوهرى فى هذا الفائض، والذى يسميه «بارت» بـ «الوساطات»، ويعنى الأزمنة التى يقال عنها بأنها «ضعيفة» فى «الحكاية»:

- فتاة صغيرة تستحم فى «الربيع» لمارسيل هانون.

- «ديلفين سيريغ» تحضر الطعام فى «جين ديلمان» لـ «شانتال اكيرمان».

- «مارى فرانس» تتزين فى «عقد سيلفياى كوسكى» لـ «أدلفو أرييتا».

- عاملة شابة تهز ورقة سيلوفان لمرات عديدة فى «تنويعات على سيلوفان فارير» لـ «دافيد ريمر»...

ويعتبر «العمل» استيحاء من «الحلم» مفتاحًا ثمينًا لفهم «بنائية» هذه الأفلام، حيث لا يتم توظيف «كلمة من أجل أخرى»، كما نجد ذلك فى نص «جان تارديو»، ولكن «شيئًا - أو وجهًا - من أجل آخر»، والذى يستخدم كمبدأ رئيسى لتفجير الصور، يتناسى التركيزات والانتقالات المتعددة للشفافية الجميلة للسينما «الروائية الساذجة» - Na (rrat) if حيث القطة قطة، والمسيح رجل ملتح.

فى «حقيقة المتخيلة لرجل غير معروف» لمارسيل هانون، يصبح المسيح وبشكل تبادلى امرأة أو رجلاً.

وفيما لو اننا نستطيع المشاهدة فى تجمعات الصور، تصنع بريختى (عند غودار غالبًا، وعند آخرين)، أو الدعابات الهزلية («رواد الفضاء» لبورو فتسيك)، يمكن لنا الكشف غالبًا عما يمكن تسميته بـ «هيروغليفية الأحلام»، أشكال طلسمية لأحلام، مجموعة صور علينا حل طلاسمها بأنفسنا.

ولكن الطريقة الأكثر جذرية للتغاضى عن «الوظيفة المرجعية»، هى عمل أفلام «لاشكلية»، وهذا يعنى عدم اللجوء إلى «مرجع».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن هنا، تقدم «السينما» على نفس القفزة التى أحدثها «الرسم» منذ ١٩٠٨، مع اللوحات الأولى لفن تجريدى، وذلك بالتحول من النموذج «الرومانسى» إلى نظيرة «الموسيقى»، إذ هى تختلق سيمفونيات الوان، كحال «قوس قزح» او«الرقص» للأخوين كورادينى - فيلمان انجزا قبل ١٩١٢ واختفى أثرهما اليوم - «إيقاعات ملونة»، والذى فكر «سوزفاج» بإنجازه فى عام ١٩١٤، ولم يتمكن من تحقيق ذلك، ولم يتبق من هذا المشروع غير أوراق، رسومات، وقطع كرتونية، «سيمفونيات مائلة» ١٩٢١ - ١٩٢٣ لـ «فيكينغ إغلينغ»، «إيقاعات ٢١» ١٩٢١ - ١٩٢٤ لـ «هانز ريشتر»، "OPUS" ١٩٢١ - ١٩٢٢ لـ«والتر روتمان».

وهكذا، اختفى البعد الروائى تمامًا من هذه الأفلام، كما اختفت فيها أى صفة تمثيلية/ تجسيدية، والتجأت للاحتماء فى قصص مربعات ودوائر، تشويق فى حركة نقاط، مفاجآت مسرحية هذيانية، أو مغامرات أشكال ونجيمية سديمية.

هذه هى إذن «سينما» تهزأ بما يكفى من «المعنى»، وهى تحد - على الأقل - بأن طريقتها التقليدية فى التحرك غير كافية، ولهذا فإنها تقرر تدعيم مصاعب إضافية، وعليه فإنها تضع الهموم الشكلية فى المقام الأول، وعلى التوازى فإنها تدع هذه الهموم تقود مونتاج الفيلم بالتوافق (أو بالخلاف) مع الضرورات التى تخص «الوظيفة المرجعية».

يمكن أن يدع السينمائى الأصوات الإيقاعات، الانحدارات الخاصة بالكتابة السينمائية تمتلك حاجزًا على «المعنى» نفسه، وبدون أن يحتاج إلى نظرية «مادية» ساذجة لـ «دلالى» لتسمح له بذلك القدرات الخلاقة لمونتاج «توافقى» على طريقة «ريشتر»، أو «روتمان»، آلاف العلاقات الكامنة ينسجها «كوبلكا» بين اللقطات، وذلك فى 'Unsere Afrikareise" دعايات «بروس كونر» فى «سينما»، أو «روبرت نيلسون» فى "Oh Dem Watermelon" وهنا فإن التطور البنائى لفيلم يقتصر على تشابهات أو تعارضات الأشكال البصرية، الحركات - سواء الناتجة عن الكاميرا أو ماتصوره - أو «الدلالات» - لقطة لامرأة تتزين، يتبعها لقطة رش أحد الشوارع بالماء - وهو مثال مأخوذ من «رجل الكاميرا» لـ «دزيغا فيرتوف»، الذى يؤكد لماذا يعتبر «فيرتوف» سينمائيًا تجريبيًا.

وإذ نتحدث هنا عن الرواد، فإننا نفكر فورًا بـ «فلوبير» يطلب من «موباسان» بأن يجد له فى «نورماندى» وصفًا لحافة صخرية يمكن أن يستفيد منها فى كتابه، ويطلب ذلك محددًا بأ ن الوصف الضرورى لـ «بوفار وبيكوشيه» لا يجب أن يتجاوز بعض سطور حجزها فى مشروع روايته الجديدة هذه.

وذلك يعنى، بأن هذا الانتباه الدقيق والمؤلم لتناغمات الأشكال، لاتوجد فى كل الأعمال التى ذكرناها سابقًا.

هناك أفلام نادرة ومتلألئة: Main Line لميشيل بولتوو - على سبيل المثال - تم تصويره فى جلسة مخدرات، حيث حملت الكاميرا بالكاد بواسطة المشتركين، بشكل جيد أو سيئ، باليدين وبمساعدة أطراف الجسد، نكتشف - بمرورها من تجريدات ضوئية سوداء وبيضاء - سينما مشوشة كصاحبها، وفيما يتعلق بـ «رودولف بوكوريل» فى «روبرت ف . لينغ»، فيلم هذيانى جميل يتزامن مع موسيقى تجذب الاهتمام بعنف،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنها تفاجئ المتفرج وتقلقه فى كل لحظة، هذا النوع من السينمائيين، هم فى الحقيقة قادرون على فعل كل شئ ، مع/ أو بواسطة الكاميرا، على الأقل، فإنهم قادرون على إنجاز عكس ماينجز.

«السينما التجريبية» فجر بلا نهاية

وانطلاقًا من ضرورة الا يكون هناك دينًا مع أحد، فإنه من الضرورة الإشارة إلى الوضعية الحالية لـ «المعيار الإقتصادى» فى فرنسا، فمنذ زمن طويل، يرغب السينمائيون الفرنسيون الشباب فى التجديد - او على الأقل - أن يؤفلموا على طريقتهم الخاصة، (واعتقدوا انهم يستطيعون ذلك) ومحاولة إنجاز ذلك داخل النظام نفسه.

تسهيلات من منتجين واعين، او بمساعدات من الدولة، جعلت هذا النهج ممكنًا، ولكن، هذه التسهيلات نفسها - بمقتضى «ميكاس» - هى التى اعاقت تكوين سينما مستقلة حقيقة فى فرنسا مابعد الحرب، وغيابها فى الولايات المتحدة، بالإضافة لفشل محاولات لتأسيس موجة جديدة على «الطريقة الفرنسية» ، اجبر المبدعين الأمريكان حوالى عام ١٩٦٢ أن يتهشموا ويؤسسوا سينما موازية تمامًا، مع بنى وإمكانيات واهداف مختلفة.

وعلى إثر ظاهرة تمركز الرأسمالية، وحساسية ذلك بشكل خاص فى فرنسا منذ بعض السنوات، جعل الإبداع الحر وتخلصه من مفهوم «المردودية»، تتقلص إمكانيات تحقيقه يومًا بعد يوم داخل النظام.

وبينما كانت المهمة والأولوية للمؤسسات الحكومية موجهة مبدئيًا لتصليح القوانين المخزية للربح والخسارة، وفضح تجار السيينما لاستغلال هذا الفن لمصالحهم الخاصة.

حادت بدورها هذه المؤسسات تدريجيًا - كحال «المركز الوطنى للسينما» - عن الأهداف التى انشئت من اجلها، ولعلنا نتذكر هنا واقعة، «مارسيل هانون» الذى اضرب يومًا عن الطعام، محاولة منه بالحصول على مساعدة «المركز» - ولم يحقق ما اراد على اية حال - فى الوقت الذى تذهب هذه المساعدات - اكثر فاكثر - إلى افلام يتوقع لها نجاحًا جماهيريًا ساحقًا، اى مضمونة العوائد مسبقًا.

يشير الموزع السينمائى «هنرى لاسا» فى كتابه «الجانب الخلفى من الشاشة»، بأنه فى أقل من عشرين عامًا، اوقفت نصف شركات التوزيع الفرنسية نشاطاتها، بينما تتزايد نسبة الإنتاج، ويسيطر عليه عدد محدود من الشركات الكبرى، ويمتلك - على سبيل المثال - إدارى واحد منها إمكانية برمجة المئات من الصالات السينمائية.

ومع ذلك، يبدو اليوم، بأن الظروف قد تجمعت فى فرنسا لتطوير «خارج النظام» لسينما حرة، مبدعة، غريبة، خارقة، لكن أين هى فى الواقع؟

الأمثلة الوضاءة، الخصبة، والمجسدة منذ ماقبل العشرينيات على أيدى المستقبليين، وإبداعات «ماكلارين» بدءًا من الحرب العالمية الثانية، او حركة «الاندرغراوند» الأمريكية، مع مرافقيها من السينمائيين اليابانيين او الألمان،، تمنحنا كثيرًا من التفاؤل، ولكنها تمتلك من طرف آخر حدين خطرين، إذ لم تتوان هذه

الحركات - أحيانًا - عن تقديم مقلدين عن كونهم مبدعين حقيقين.

وانطلاقًا من هذه النقطة بالذات، يتضح بأن مفهوم «التجريب» نفسه قد أصبح بالأحرى إشكالية.

كما علينا التخفيف قليلاً من أهمية الخواص التحررية التى تمتلكها الدعامات الجديدة للتعبير السينمائى (٨ مللى، أو فيديو).

إذ أن لعبة صغيرة لن تعوض أبدأعن صدفة مع ما يمكن أن تخدم عملاً فنيًا، فإنتاج الأعمال الفنية كهدف حقيقى لعمل تجريبى، يظل عملاً مغامرًا ونادرًا مع كاميرات خفيفة، ولكنه كذلك أيضًا مع تلك الأجهزة الحديدية الشبيهة بحيوانات ماقبل التاريخ، والتى استخدمت فى إنجاز الكلاسيكيات الهوليودية.

التقدم العلمى هو أن يسمح لـ «المغامرة الإداعية» بأن تكون فى متناول أكبر عدد.

والمعجزة، بأنه وعلى الرغم من الصعوبات لن تتوقف هذه «المغامرة» عن التجدد، ولن يتوقف أولئك الذين يقتحمونها بدورهم عن العطاء، فـ «السينما التجريبية» فجر بلا نهاية.

- مؤلفاته عن «السينما»

- تجربة حول السينما فى «كيبيك» - ١٩٧٠.
- السينما بشكل آخر - ١٩٧٧.
- احتفاء بالسينما التجريبية - ١٩٧٩.
- ثلاثون عامًا من السينما التجريبية فى فرنسا (١٩٥٠ - ١٩٨٠) - ١٩٨٢.
- لقاءات مع «مارغريت دوراس»، مصورة بالفيديو ومطبوعة (١٩٨٣) - ١٩٨٤.
- نهضة السينما، سينما «الأندرغراوند» الأمريكية - ١٩٨٥.
- يوميات «جوناس ميكاس» السينمائية، (١٩٥٩ - ١٩٧١) تقديم وترجمة - ١٩٩٢ الرغبة التى تمنحنا إياها السينما ليلة مع LA Notte - ١٩٩٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نادية كيلانى

من الشوك العنب

نعيت حظى كثيرا وشبهته بدقيق فوق شوك نثروه.. ولم أكتف بترديد أعنف أبيات من الشعر كتبت تعبيرا عن الحظ العسر فقط، بل شرعت فى تنغيمها، وتقطيعها، وتطويلها فى فمى، وكأننى استحلب حلاوة مراراتها.

إن حظى كدقيق فوق شوك نثروه
ثم قالوا لحفاة يوم ريح اجمعوه
صعب الأمر عليهم قلت: يا قوم اتركوه
إن من أشقاه ربى كيف أنتم تسعدوه؟!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم توقفت فجأة عن ذلك النواح غير المجدى واستعادت ذاكرتى نواحًا أفاد صاحبه، وقلت لنفسى ليتنى جارة حنيفة النعمان، فقد كان له جار عربيد يردد فى جوف الليل يوميا:

أضاعونى وأى فتى أضاعوا
ليوم كريهة وسداد ثغر

وذات ليلة لم يسمع أبو حنيفة صوت جاره فلما سأل عنه عرف أن رجال الشرطة قبضوا عليه.. فتوسط له، وأخرجه من الحبس.

تنهدت وابتلعت مرارتى وقلت لنفسى أين لى بالنعمان يحفظ حق الجار.. لقد حل المشكلة فى ساعة زمن واحدة، ولم يضع جاره رغم سكره وعربدته، وأنا الذى اكد، واشقى واتحرى الحلال، واتمتع بقدر كبير من الثقافة، والذكاء.. كل هذا لم يشفع لى عند حظى الذى و كدقيق فوق شوك نثروه فى يوم ريح.

والشيء المحير أنه فى كل يوم تعقد مؤتمرات وتفض مؤتمرات، ولما رأيت الوجوه من المتحدثين تنتقل من مؤتمر إلى مؤتمر.. سألت عنهم فقالوا.

هؤلاء هم المحظوظون، والمحفوظ يصلح لكلام فى كل مكان، وفى أى موضوع!!

أما طابور التوصيات التى تعقب كل مؤتمر فلا تشير من قريب، ولا من بعيد لأمثالى المفجوعين فى حظهم، ويزيد الطين بلة أن المحظوظ لا يعترف بما يسمى حظ عسر وحظ يسر، فلكل ظاهرة عندهم ما يبررها، ولا مجال للصدفة إذ يرونها قانون العاجزين، والمتواكلين.

تبسمت لنفسى وأنا أدخلها فى حوار سفسطى. وأتساءل فى يقظة عما لا يمكن تحقيقه فى منام:

ألا يوجد مؤتمر يحل مشكلتى.. يلملم شعث حظى من فوق الشوك، وأثناء هذا الجمع أكيد المستحيل يوقف سريان الريح..؟!.

وضعت رأسى فوق الوسادة أريحها من عناء التفكير فإذا بى أسمع تصفيقا وتهليلا.. رفعت رأسى وحدقت فى اللافتة أقرأ المكتوب على جبينها:

«المؤتمر الأول لتعديل الحظوظ»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صرخت مبتهجة:

- مؤتمر لى..!

اندسست وسط الحشود أشاركهم التصفيق الحاد، ورأيت خبراء العالم وقد جاءوا من كل فج عميق للاطلاع على البحث الخطير، والجديد فى مجال التغذية، ومنه إلى باب الحظ الجميل.. وسمعت الباحث الهمام صاحب التجربة المثيرة يقول:

- سيداتى وسادتى.. يروق لى أن اسمى بحثى هذا « من الشوك العنب» وأبطل المقولة الشهيرة التى تقر بعدم جدوى الشوك.. فهذا البحث لم نجن فقط من الشوك العنب بل جنينا جميع الفواكه والخضراوات، وجميع الفيتامينات أيضا.

- أيها السادة:

أرى الدهشة تعلو الوجوه والسؤال الحائر فى العيون.. كيف تم هذا الإكتشاف..؟ وأقول لكم:

إن النظريات العلمية تقوم على ثلاثة عناصر هى الملاحظة والتجربة والإستنتاج وتسألون عن البداية وأقول:

فى البداية لاحظت أن بعض الناس ينعون حظهم ويشبهونه بالدقيق المنثور فوق الشوك، ورغم صعوبة الحال على ما

يبدو إلا أننى قررت أن أقوم بالتجربة، وأجمع لهؤلاء المنكوبين حظهم ليتعلموا أنه لا مستحيل فى هذه الدنيا، وأنه يمكن جمع الدقيق من فوق الشوك.

بداية.. فكرت أن أجمع الدقيق مختلطا بالشوك ثم بغربلة الدقيق عن الشوك. وبدت لى العملية غاية فى البساطة.

وهذه كانت مرحلة التفكير، ثم انتقلت إلى المرحلة التالية وهى التجربة.. نثرت الدقيق أيها السادة فوق الشوك ثم قمت بجمع الخليط فى وعاء واحد وأتيت بمنخل وضعت فيه العينة، وبدأت فى الهز.

لا.. لا.. لا يذهب بكم الخيال.. أنا اقصد هز المنخل طبعا لأستقبل الدقيق فى وعاء آخر ويتبقى الشوك منفصلا، ولكننى فوجئت أن العملية لبست «بيور »أقصد ليست نقية تماماً.. إذ وجدت الدقيق مازال مدعما بأسنان الشوك حيث استبقى المنخل الشوك السميك ولم تكن له سيطرة كاملة على الشوك الذى تهشم واختلط بالدقيق فى عمليتى نثر الدقيق ولمه بالشوك وانتقاله من وعاء لوعاء كان لابد من التفكير فى وسيلة أخرى.

قلت لنفسى لو أذبنا هذا الخليط بالماء سيذوب الدقيق ولا يذوب الشوك ويطفو فوق سطح الماء، وبهذه الطريقة نفصل الماء المذاب به الدقيق عن بقية الشوك العالق به.

وتمت هذه التجربة بالفعل واستطعت أن أفصل الشوك، ولكننى لاحظت أن لون الدقيق ليس فى درجة نقائه وبياض لونه، فقد ذاب أيها السادة ذوبان السكر قدر من الشوك فى الدقيق، فقمت بتحليل هذه المادة.

وهنا ننتقل إلى المرحلة التالية وهى الاستنتاج:

وحيث إنه لم تقم تجربة من قبل بتحليل المادة المكونة للشوك فإن العناصر الإضافية على عناصر الدقيق والماء تكون عناصر الشوك.. ولكن حدث ما أثار فضولى.

اكتشفت أيها السادة مادة جديدة من اختلاط الشوك بالدقيق وأن العنصر الجديد هو فيتامينات عالية القيمة بها كل العناصر المتوازنة، والمطلوبة للتغذية السليمة.

سيداتى سادتى:

إن رغيف الخبز المكون من الدقيق بالشوك أو بمعنى أدق أسنان الشوك يكون وجبة غذائية

عالية القيمة، ولا تحتاج إلى عنصر إضافى من عناصر التغذية.. والآن نفتح باب المناقشة.

سؤال من الصالة:

- هل يمكن بهذه الطريقة الاستغناء تماما عن جميع أنواع الخضروات؟.

رد المنصة:

- والفاكهة أيضًا.. بل أكثر من ذلك لقد اكتشفت أن هذا الرغيف يحتوى على نوع من المضاد الحيوى يصلح لمقاومة كافة الأمراض.

- معنى ذلك أن الأمراض ستختفى من العالم قريبا..؟

- وإلى الأبد لقد أجريت تجاربى على عينة من مائة شخص شفيوا جميعا من أمراضهم المختلفة.

- نتوقع إذن أن تطول الأعمار فهل يمكن أن تخمن كم سيكون متوسط العمر بعد هذا الاكتشاف المهم؟

- هذا السؤال يحتاج لوقت كاف للرد عليه، فبحثنا يستند إلى العلم لا التخمين.

الصالة:

- وهل طعم هذا الرغيف مستساغ؟ وهل هو غالى الثمن بحيث لا يقدر عليه إلا الأثرياء فقط؟

المنصة:

- لقد كان هدف التجربة فى البداية هو تعديل الحظوظ، ولذلك فهو رغيف حلو الطعم، وفى متناول الجميع، ولقد أعددت لكم مقدارا منه لكى تحصلوا على الفائدة فى حينها.

وبدأ المخترع الهمام يلقى بالأرغفة وهى تتطاير نحو الحضور، وكلما رفع أحدهم يده سقط بها رغيف من تلقائه وكأنه يقصده.

شاهدت الأيدى تتلقف الأرغفة فى سهولة ويسر وتقوم بتمزيقها والتهامها.. كانت العملية تتم فى البداية على حذر.. وسرعان ما لمعت العيون ابتهاجا بالطعم الحلو، وأسرعت الأسنان بالمضغ، والطحن، والبلع مع طلب المزيد والمزيد.. فيعودون لالتقاط الأرغفة وهذه المرة لدسها فى حقائبهم.

ووجدتنى مثل الكرة يتقاذفنى كل منهم بكوعه فى مهرجان الرغيف.

أنت عظامى باللكزات الموجهة، وسال لعابى مع حركة الأشداق المتخمة.

صرخت بكل قوتى:

- المؤتمر مقام من أجلى.. أرجوكم كفوا قليلا.. أريد رغيفا واحداً.

نظر لى أحدهم بعين الرحمة، وقطع جزءًا من رغيفه وناوله لى.. فرحت بالجزء، فتدربى السابق على القناعة لو فوائد جمة أجنى ثمارها الآن.

انتحيت بالجزء جانبا حامدا ربى وبدأت فى التهام نصيبى، وأثناء المضغ، والاستمتاع بالطعم الرائع إذا بشوكة تخترق حلقى.

إلى ناقم

(مهداة إلى م. صديقًا كاتبًا)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا تأسَفَنَّ،

فَليسَ مِنْ داعٍ

إلى أسَفٍ

وَلا حُزنٍ

وَلا فَرَقٍ...

ألاَ فَاقْعُدْ،

فإنّكَ لَنْ تَنالَ حَمامةً

ممّا يُطَوِّفُ حَولَ رأسِكَ مِنْ حَمَامْ!

كُنْ مَنْ تُرِيدُ،

وَما تُريدُ
ـ صَراحةً ـ
أوْ لا تكُنْ،
سِيّان: بَدْؤُكَ والختامْ!
واحملْ منَ الأفكارِ
والأزْهارِ
والأقْمارِ
ما يكفيكَ،
أو يُرْضيكَ...
واحْرِصْ....
قَدْ يؤولُ جَميعُ ما مَلَكتْ يَداكَ إلى حُطامْ!!

* * *

بكَ أو بغَيْرِكَ،
أو بدونكُمَا
تَسيرُ تَسيرُ قافلةُ الضَّيَاعِ إلى الأمامْ!!
سِيّانِ: نَقْصُكَ وَالتَّمامْ!

* * *

مُتلَوّنٌ ما حَولَنا..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مُتقلّبٌ ما حولَنا..
مُوتّرٌ
مُتربّصٌ مَنْ حولَنا
متملّقٌ
مُتَحذْلقٌ
مُسْترزقٌ
(لا يَسْلَمُ الشَّرفُ الرّفيعُ مِنَ الأذَى)!
أحْبَبْتَ هذا
أوْ أبَيْتَ،
فَلَنْ تُغيّرَ أىَّ شَىْءٍ
فِى الخلائقِ والطّرائقِ
ما بَذَلتَ...
وما حييتَ...
يَضيعُ سَعيُكَ فِى الزِّحامْ!!
سيّان: صَمتُكَ والكَلامْ!
ياَمَنْ يُجاهدُ نَفْسَهُ
كىْ لا يُلامْ..
يا مَنْ يُنازلُ خَصْمَهُ الْمَوْهومَ
فِى قلبِ الظّلامْ!

يا مَنْ يَرَى - فِى سِرّهِ - ما لا يُرَى..
عَبَثًا
تُراوِدُكَ الظُّنونُ
على الحَمَاسَةِ
والرِّئاسَة..
.. كالهُمَامْ!!
ياناقمًا
هَوّنْ عَلَيْكَ،
ولا تَرُمْ سُبُلَ الجَهابِذَةِ العِظامْ!
أَلْقِ الزِّمامْ..
هوّنْ عليْكَ
فَلسْتَ مُنْقذَنا
مِنَ الهَوْلِ الّذِى يَغْتالُ فِى القَلْبِ
العَزيمَةَ
والشكيمَةَ
والرُّؤَى الخُضْرَ الّتِى تَزدانُ فِى كَنَفِ السَّلامْ!
هوّنْ عليْكَ
فأنتَ لَسْتَ ظَهيرَنَا المضْمونَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فِى البَأْساءِ
والضَّرّاء. . .
لسْتَ شَفيعَنَا ألمأمونَ
فِى زَمنِ المَصَالحِ
واقتراف المُمْكنَات
وما اسْتَحالَ مِنَ المَطامعِ
وَالمكاسبِ
والرَّغَائبِ
والأَمانِىِّ العظامُ!!
ياناقمًا،
هوّنْ عَليكَ،
فَلنْ تَنالَ حَمامةً
ممّا يُطوِّفُ حولَ رأسِكَ مِنْ حَمامْ!
هوّنْ عَلَيْكَ، فَعَصْرُنَا. . .
عصْرُ الأذلَّةِ. . والأخِسَّةِ. . واللِّئَامْ!!!.

المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد عزت محمد جاد

النص..

نحو قراءة إبداعية

اعتدنا فى دراستنا السابقة - مرحلة ما قبل الجامعة - أن نتعامل مع النص الشعرى وفق سياقه التاريخى بدرجة فاقت وضعه فى سياقه الفنى الإبداعى مجردا من كل شىء خارجه، وذلك ما حدا بالمختصين إلى تقسيم العصور، فكان العصر الجاهلى، فالإسلامى، فالأموى، فالعباسى.. إلخ، لنكتشف أن ما درسنا لا يندرج فى نقاء المفهوم تحت مسمى (النقد الأدبى) بينما كان فى جله دراسة فى تاريخ الأدب، أو بمعنى آخر كانت هذه الدراسات أشد إخلاصا لتاريخ الأدب أكثر منها انتماء للنقد الأدبى كما نعرفه الآن، ولا غبار على ذلك. فما كان للفكر النقدى أن يبلغ ذلك القدر من التجاوز الزمانى والمكانى للحادثة أو الواقعة النصية دونما أن يتحقق ذلك على مستوى النص الإبداعى ذاته، ولما كانت هذه إحدى السمات التى اتسمت بها القصيدة المعاصرة؛ فإن ذلك ما يدفعنا إلى محاولة البحث عن طرائق جديدة لاستنطاق النص، تؤصل للحفاظ على هويته من ناحية، ومن ناحية أخرى تبحث عن تشكيل جديد لوجدان قارئ مستنير يحال إليه الأمر فى اكتشاف جماليات ذلك النص بتنمية حواسه الإدراكية، والبعد عن التلقين المباشر والشرح و(برمجة) قراءة النص على طرح معانى المفردات واستخراج الصور البيانية والمحسنات البديعية، ثم طرح القيمة المفروض على النص طرحها، وكلها أمور على الرغم من أهميتها - يتم رصدها من قبل قارئ واحد هو الذى قام بتبيان هذه الأمور وإعدادها فى صيغة تشبه (المرسوم الملكى)، وأيا ما كانت موضوعية هذه الصيغة؛ فإنها تكون هى الصيغة الوحيدة التى لا بديل عنها لدراسة النص، وذلك من خلال تبعية الدارس لها وحفظ مقنناتها، وبمقدار درجة الحفظ تكون درجة التفوق، ولكنه التفوق فى التبعية والسلبية دونما أدنى قدر من خلق ذات حرة مستقلة تنتمى إلى الإبداع والابتكار لا إلى التردى والانحسار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنها إذن محاولة البحث عن منهج علمي منضبط يشرع في تربية وجدانية وذهنية تعلو بنا نحو آفاق الإبداع ونحو الدخول في معترك الابتكار والتجديد، إنها إحدى حالات المغامرة البطولية، مثل تلك التي نربي عليها أحيانا أطفالنا، غير أنها هنا مغامرة محسوبة، إذا ما أدركنا أصولها كنا في مأمن من أحراشها وأشواكها وأفاعيها، وتندرج هذه الأصول تحت ما أفضت إليه نظريات اللغة ومداخلات النقد الجديدة- في بساطة شديدة - على النحو التالي:

أولا: أنه ليس هناك تصور (معنى) واحد للفظ الواحد، وأن ذلك المعنى الذي أتى به الشارح ليس، إلا أحد المعاني الذي يتسق مع سياق النص وفق ما تقضى إليه الدلالة حسبما يشعر بها هو، فهذه الدلالة ترد في جانب كبير منها إلى التجربة الذاتية للقارئ والتي قد تختلف بالضرورة عن قارئ آخر، حتى تكون مصاحبة له وحده، لذا أطلق عليها **(بوجاتيرف)** الدلالة المصاحبة Connotation(1)، وخير مثال على ذلك هو لفظ (حرب) فلا يستطيع أحد أن يزعم أن وقع مدلول لفظ (حرب) واحد في وجدان المنهزم والمنتصر، فعند الأول تعني التردي والانكسار، وعند الثاني تعني النشوة والعزة، ولا شك أن في وجدان الإنسان المصري يختلف وقع لفظ (حرب) بين حربين ١٩٦٧، ١٩٧٣. من ثم فإن الإحالة التي هي من حق القارئ وحده تأخذ مشروعيتها في وجود دلالات متفرقات لدى العديد من القراء برد المدلول إلى ما يقع في نفس القارئ كما يقول (دي سوسير)(2).

ثانيا: إذا كان (المدلول) هو الأصل حسبما يقع في نفس القارئ؛ فإن ذلك ما يشرع لمبدأ الاختلاف ويعطي للقارئ أحقيته في القراءة على ألا تكون هناك قراءة خاطئة أبدا، بينما هو مجرد اختلاف في الدلالة المصاحبة وفق التجربة الذاتية الإدراكية لكل قارئ على حدة، لا كما يفرضها الشارع الأوحد.

ثالثا: إننا كثيرا ما نختلف حول دلالة معينة حتى ننتهي إلى قولنا (إن المعنى في بطن الشاعر)، وواقع الأمر أن هذا الاختلاف هو الأصل، أما ما يقع في باطن الشاعر فهو باطل، لأنه معنى؛ والمعنى يقع على الحسم، والحسم هو لغة الخطاب العادي والمباشر، أما لغة الفن فهي تترفع عليه وتخضع للمطاوعة مادامت هي في الأساس لغة منحرفة، وذلك الانحراف Deviation هو الذي سما بها إلى كينونة الفن، فقولنا (شرب الولد اللبن) هو لغة خطاب واقعي تخضع تماما لسلطة المعنى، أما قولنا (شرب الولد الحزن) فهو نمط منحرف عن المعنى المألوف والسياق الطبيعي للغة، فلا يحده معنى بل يصبو إلى عالم الدلالة، وليس في دلالة لغة الفن قول فصل.

ذلك بالتحديد ما دعا **(أرشيبالد ماكليش)** لأن يقول (القصيدة لا تعني ولكن تكون Apoem should not mean but be)(3) بمعنى أنها تصبح ملكا للقارئ وحده من خلال هذه الكينونة التي يستمد منها القيمة الوظيفية والجمالية وما وصل منها إليه، أو استطاع هو الخوض والمغامرة في أعماقها حتى يستخرج منها ما يعن لوجدانه من لؤلؤ ومرجان أو من لحم طري. إنه الصيد الحلال في بحار الفن الواسعة، ولم تكن القصيدة مستعمرة خاصة حكرا على مبدعها أو مفسرها الأوحد.

رابعا: ظلت البلاغة القديمة معنية إلى حد كبير باللفظ أو الجملة أو الجملتين على الأكثر وفق ما تقضي علوم البديع والبيان والمعاني، بينما كان أهم ما وقعت عليه البلاغة الجديدة أو (علم النص) هو العناية بالنص ككل، من هنا كانت بلاغة (الأسلوبية) و(الشعرية) وبعض مداخلات النقد الجديدة قد منحت القارئ العديد من

المفاتيح التى يمكن من خلالها فتح إغلاق النص، ومثل هذه الأمور هى التى تفرق بين قارئ وآخر على أن الاعتداد بهذه الأدوات يصبح من الأهمية بمكان فى خلق ذوق مدرب إزاء التعامل مع النص، بيد أن الدارس غير المتخصص يبقى له نصيبه أيضا من قراءة إبداعية وفق ما تحصل عليه ثم ما آل إليه الأمر واعتمل فى وجدانه، لأن الشعر كفن لم يكتب للمتخصصين وحسب؛ بل هو ميراث مشاع لكل صاحب حس وشعور يستطيع القراءة، فقط بعض المثابرة، لأن المتعة المتحصل عليها تستحق الصبر على القراءة ومحاولات السباحة فى بحر النص.

خامسا: إن القراءة الإبداعية تمنح القارئ سلطة الإبداع حينما يعبر عن النص المكتوب وفق ما تناهى إليه فى شعوره به، وهو هنا لا يلجأ إلى الألاعيب اللغوية بقدر ما يبحث عما تجلى فى ذات من جرائها، فيفرغ فى الكتابة كل ما اعتراه فى الشعور واللاشعور من أحاسيس، ليصل إلى قدر من التطهير Catharasis ويخلص النفس من أدرانها شأن أى إفراغ إبداعى لدى المبدع الأول، ولا شك أن هذه المشاركة هى بمثابة الإعلان عن بيان إبداعى شامل ينحو بالذهن نحو الخلق والابتكار.

لقد أصبح النص إرثا مشروعا للقارئ فلنقرأ ولنكتب ما استطعنا أن نستشف نتائج هذه القراءة فى معيتنا وما شعرنا به إزاءها فى حرية مطلقة دون محاولة الشرح، إننا سوف نقرأ النص المكتوب ولن نكتبه بل سنكتب ما خلفه ذلك النص فى مشاعرنا وأحاسيسنا، وسوف ترقى هذه الكتابة كلما كانت كل نتيجة مصحوبة بقرينة من داخل النص لا من ادعاء القارئ إلا ما يمكن أن يحيلنا إليه النص من الداخل إلى الخارج، أو من السياق الشعرى إلى السياق المادى (الثقافى أو التاريخى) والعكس صحيح.

سادسا: إن (السياق المادى للنص) يختلف من نص لآخر، وقد يضمحل تماما فى بعض النصوص حينما يلجأ الشاعر إلى (الدوال الفارغة) - غير المحملة بإشارات تاريخية أو دينية أو ثقافية على سبيل المجاز[٤]، وهنا يجىء دور القارئ المبدع للوقوف على ما يحمله النص ثم ما يسمح فيه بقدر أوفر من الفضاء الشعرى الذى يسبح فيه القارئ أمام (دال) (محمل) وآخر (فارغ)، فإذا كان المحمل يقيد توجه الدلالة لأمر بعينه فإن الدال (الفارغ) هو الذى سوف يعطى مجالا أوسع للتأويل، بينما سوف يبقى للبلاغة القديمة (الاستعارة - الكناية - المجاز - الجناس - الطباق.. الخ) دورها الفعال فى هذه القراءة كأداة من أدواتها - ما لم نحدد مدخلا منهجيا محددا سواء أكان أسلوبيا أو بنيويا أو علاماتيا.. الخ - مع اختلاف دورها فى النقد الإبداعى القرائى عنه فى النقد القديم، لكونها أصبحت وسيلة لاستنطاق النص وليست غاية مجردة لذاتها أو حيلة أو زخرفا.

ولنا أن نتوقع أن القراءة الإبداعية قد يتولد عنها نصا، والاختلاف أو المغايرة هو المدخل الصحيح والوحيد نحو قراءة إبداعية مختلفة، تعبر عنك وحدك وعن تجربتك الشعورية تجاه النص أيا ما كان أسلوبك، أو مستوى قراءتك، ادخل قلعة النص، واستحضر معيته، وكن صادقا مع إحساسك، واسبح ما شئت فى وجدانك، غص فى أغوار أعماقك، ولاشك أنك مدرك لحظة الخلاص، وعندها قل ولا تخش فى القول لومة لائم، فقط، لأننا ليس لدينا ما نخشى عليه فى النص سواك أنت.

(النص)

من «أقوال جديدة عن حرب البسوس»(٥)

أقوال اليمامة

أبى.. لا مزيد!
أريدُ أبى عند بوابةِ القصر،
فوق حصان الحقيقة،
منتصباً.. من جديدْ
... ...
ولا أطلبُ المستحيلَ، ولكنه العدلُ
هل يرثُ الأرضَ إلا بنوها؟
وهل تتناسى البساتينُ من سكنوها؟
وهل تتنكرُ أغصانُها للجذور
(لأن الجذورَ تهاجرُ فى الاتجاهِ المعاكسِ؟!)
هل تترنَّمُ قيثارةُ الصمتِ..
إلا إذا عادت القوس تذرعُ أوتارَها العصبيةَ؟
والصدرُ حتى متى يتحملُ أن يحبسَ القلبَ..
قلبى الذى يشبهُ الطائرَ الدمويَّ الشريدْ؟
.. ..
هى الشمسُ، تلك التى تطلعُ الآنَ؟
أم أنها العينُ - عينُ القتيلِ - التى تتأملُ شاخصةً:
دمَهُ يتسرَّبُ شيئا فشيئا..
ويخضرُّ شيئاً فشيئاً..
فتطلعُ من كل بقعةِ دمٍ: فمٌ قرمزيٌّ..
وزهرةُ شرٍّ..
وكفان قابضتان على منجلٍ من حديدْ؟
هى الشمسُ أن أنها التاجُ؟
هذا الذى يتنقلُ فوق الرؤوس إلى أن يعودَ
إلى مفرق الفارس العربى الشهيدْ؟
اقول لكم: أيها الناسُ كونوا أناساً!
هى النارُ، وهى اللسانُ الذى يتكلمُ بالحق!
إن الجروحَ يطهرُها الكىُّ،
والسيفَ يصقلهُ الكيرُ،
والخبز ينضجه الوهْجُ،
لا تدخلوا معمدانيةَ الماء..
بل معمدانيةالنار
كونوا لها الحطبَ المشتهى والقلوبَ: الحجارةَ،
كونوا.. إلى أن تعودَ السماواتُ زرقاء،
والصحراءُ بتولاً
تسيرُ عليها النجوم محملة بسلالِ الورود.
... ...
اقولُ لكمْ: لا نهاية للدَّم..
هل فى المدينة يُضربُ بالبوق، ثم يظلُّ الجنودُ
على سررِ النوم؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل يُرفعُ الفخُ من ساحةِ الحقلِ.. كي تطمئنَ العصافيرُ؟
إن الحمامَ المطوّقَ ليس يقدِّمُ بيْضتَهُ للثعابينِ..
حتى يسودَ السلامْ،
فكيف اقدّمُ راسَ ابى ثمناً؟
من يطالبنى ان اقَدّمَ راس ابى ثمناً.. لتمرَّ القوافلُ آمنة،
وتبيع بسوق دمشقَ: حريرا من الهندِ،
أسلحة من بخارى،
وتبتاع من بيتِ جالا العبيدَ؟

●

يقول السياق المادى للنص(٦) «فلما جاءته الوفود ساعية إلى الصلح، قال لهم (الأمير سالم) اصالح إذا صالحت (اليمامة) فقصدت إلى اليمامة امها (الجليلة) ومن معها من نساء سادات القبيلة، فدخلن إليها، وسلمن جميعا عليها، وقبلت (الجليلة) بنتها وقالت: أما كفى؟ فقد هلكت رجالنا وساءت أحوالنا، وماتت فرساننا وأبطالنا. فأجابتها اليمامة: انا لا اصالح، ولو لم يبق منا احد يقدر أن يكافح..»

ثم يتبع النص بإشارات تاريخية تتمم جوانب ذلك السياق المادى فنعرف أن:

– الأمير سالم:

هو المهلهل بن ربيعة الملقب بالزير فى السيرة الشعبية (الزير سالم) وهو أخو (كليب) الذى فجر قتله حرب البسوس، وعندما أعلنت (اليمامة) وصية ابيها (كليب) قال (الأمير سالم): إنى لا اصالح إلى الأبد مادامت روحى فى هذا الجسد.

– اليمامة (التى جاءت على لسانها القصيدة) –

كبرى بنات كليب.. تقول الرواية إنها رفضت الدية فى أبيها وكانت تقول:

«أنا لا اصالح حتى يقوم والدى ونراه راكبا يريد لقاءكم» وقد اختصمت مع أمها لأنها اخت قاتل كليب.. حتى رحلت (الجليلة) مع قومها.

– جليلة بنت مرة:

شاعرة.. ابنة عم كليب وزوجته التى انجبت له سبع بنات وولدا بعد موته هو (الهجرس) البطل المنتقم لأبيه.. وبعد مقتل زوجها (كليب) على يد اخيها (جساس) خرجت من (تغلب) وتنقلت مع بنى شيبان (قومها) مدة حروبهم حتى ماتت.

– كليب بن ربيعة:

اسمه وائل، وكليب لقبه، نشأ فى حجر ابيه، ودرب على الحرب ثم تولى قيادة الجيش ببكر وتغلب فكان ليث الصدام وزينة الليالى كما تقول الرواية.

– جساس بن مرة:

ابن عم كليب وقاتله، وكان هو آخر قتيل فى حرب البسوس.

– البسوس:

المرأة التى اثارت الفتنة وأشعلت الحرب أربعين سنة، وأثارت بنى بكر على بنى تغلب، وحملت اسمها الملحمة. وهى كما تقول الرواية شاعرة عجوزمن عجائب الزمان،

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

ذات مكر واحتيال وخداع، وهى أخت الملك حسان اليمانى الذى قتله الأمير كليب من أجل ابنة عمه وخطيبته (الجليلة).

- حرب البسوس:

أشعلتها المرأة (البسوس) حينما كانت فى ضيافة (جساس) أمرت عبيدها أن يطلقوا ناقتها (الجرباء) ترعى فى البستان المعروف بحى كليب، وتدمر الأشجار والأسوار حتى أمر كليب بذبح الناقة، فقتله جساس وقامت الحرب.

الوثبة الأولى: المفتاح والمولد

(أبى)، إنها نقطة التفجر الأولى، ولحظة انبثاق الضوء فى ظلام الوجدان، أبى، إن الخطاب يفلت كالبرق من أسر سياقه المادى إلى واقعه الآنى، من المتحدث؟ هل اليمامة أم الشاعر أم القارئ وإلام تحال (أبى) هذه، هل إلى كليب؟! أم إلى أب الشاعر؟ أم إلى أب القارئ؟ إن اللفظ رويدا رويدا يخرج من أسر دلالته فى السياق المادى للنص إلى دلالته المطلقة فيصبح (الأب) هو أصل كل شىء، ومنبع العطاء والرعاية والحماية، والأب فى (أوب) يحمل معنى الرجوع والمآب، والمادة اللغوية (أبَّ) تجيء فى سياق قوله تعالى: «فأنبتنا فيها حبا. وعنبا وقضبا. وزيتونا ونخلا. وحدائق غلبا. وفاكهة وأبًّا»(٧)، والأبُّ هو الكلأ، وكل ما نبت على ظهر الأرض هو ما أبَّ عنها، أى بداية الظهور، وكأنه أصل البداية، وأبى إباءً من العزة والأنفة، والأبوان هما الأب والأم، واللفظ أن يحمل فى ركابه ما لا حصر له من معطيات تصويرية تنشط كيفما تشاء حين نقلت من أسر اللغة العادية إلى اللغة الفنية لتطرح خيارات فعالية الدلالة متمثلة فى: كليب، والد الشاعر، والد القارئ، أصل انبثاق الخلق، منبع العطاء والرعاية والحماية، إليه المرجع والمآب فى كل أمر، صاحب الملك وواهب الحكمة، منبع العزة والأنفة وشرعية النسب والمجد الأول.

ولك عزيزى القارئ أن تستحضر اللفظ (الدال) حسبما يقع مدلوله فى شعورك ولا شعورك معا مع مراعاة مجرى السياق، والذى - لدى - يبدأ فى الانحسار شيئا فشيئا حتى يجمع كل هذه الصورات على مجد آبائنا الأولين وعودة الفارس العربى المنشود، وذلك هو مفتاح النص والمولد Matrix(٨).

الوثبة الثانية: مشروعية السياق المادى فى السياق الفنى

لم يكن إذن استدعاء التاريخ فى السياق المادى للنص سوى حيلة فنية لعقد صيغة موازية بين الماضى والآنى، ولم يكن الشاعر ليستدعى واقعة (حرب البسوس) دون إحساس بمدى فعاليتها فى واقعنا المعاصر، ومع اصطحاب الدوال المحملة تاريخيا أو ثقافيا أو دينيا فإننا نصبح إزاء قراءة موازية بين الدلالة الأصولية والدلالة المتغايرة، أو دلالة السياق المادى

التاريخى ودلالة السياق الفنى التى مادامت قد اتخذت من الترميز سبيلا فهى تفسح المجال تماما لشرعية التأويل دون التفسير.

(ابى.. لا مزيد)، لا هدف ولا غاية، لا أمل ولا مراد، لا ماء ولازاد؛ سوى ذلك المجد العربى التليد والفارس المأمول، اريده (عند بوابة القصر) فى قمة أبهته شأن الملوك والعظماء، كما كانوا دوما عند مداخل المدائن العظيمة والملك الجليل، اريده فارسا يخرج من بيننا الآن كائنا حيا دما ولحما (فوق حصان الحقيقة) يخرج محملا بتاريخ البطولات والأمجاد والشرف والعزة من وسط جموع العالم ويمتطى جواد هذا العصر (منتصبا.. من جديد) فيعيد للأمة عزتها وكرامتها وريادتها للعالم بعدما انكسر فارسها وأضحى رهوا ضعيفا متخاذلا، إننى أبغيه صلبا قويا ناهضا كالمارد من رقدته وشامخا من جديد.

ويراودنى النص عن بيانه فيزكى الموقف عند (بوابة القصر) مدخل الأمن والأمان والقوة، ولفظ (القصر) واجهة العزة والملك والأصالة، وهو (فوق حصان الحقيقة) لأنه فارس عربى قديم اولا، وليس فارسا فى حرب (فيتنام) مثلا، فهو حصان الحقيقة المرة، لتنعقد المفارقة بين فروسية الملك الماضى ومرارة الواقع الراهن.

الوثبة الثالثة: اتساق البنية والدلالة

(ولا أطلب المستحيل، ولكنه العدل) إنه تقرير وقائع، وهذا التقرير هو ما سوف يستدعى تقديم الحجج والبراهين عليه، إنها ليست خطبا؛ بينما هى حقيقة دامغة وفق ما تحوى صحيفة الدعوى:

(هل يرث الأرض إلا بنوها؟..)

إن الخطاب/ الأمنية الذى يطرحه النص بالأمل فى عودة الفارس العربى هو خطاب موجه للقارئ العربى من المحيط إلى الخليج، إنه استنهاض أمة غابت عنها الحقيقة ليصبح ذلك المجد العربى التليد أو الأب المنشود هو الإنسان العربى المأمول، وتتوالى الاستفهامات طارحة قدرا كبيرا من اليقين البلاغى، هذه ارضكم التى استلبت، وانتم ابناؤها، وميراث الأم لبينها، وقلنا إن الأب والأم أبوان، فتنعقد حلقة التواصل بين الأب/. المجد العربى المنشود، والأب/ الإنسان العربى المأمول، والأب/ الأم/ الأرض المسلوبة، ليضاف إلى اللفظ المولد (ابى) تصور جديد، وكأنه لا عودة للمجد العربى بغير عودة الفارس العربى، ولا عودة للفارس العربى بغير عودة الأرض المسلوبة.

ولم تكون البساتين فى سكونها وسلامتها ووداعتها لتنسى ساكنيها، إنها تفجر صمتا جماليا من طبيعتها، وذلك هو حال خير أمة أخرجت للناس، فيها ما فيها من خيرات دينية وثقافية واجتماعية وتاريخية مثل خيرات الرياض بمن سكنوها سكون السلام، غير انا صرنا فى عصر لا يسمع سوى قرع الطبول وضجيج الحروب، ولم تكن اغصان هذه البساتين الوديعة لتتنكر للجذور لأنها تسير فى اتجاه معاكس، فالغرس غرسنا وما كان لأرضنا المستلبة ان تنسى من عمروها فتتنكر لهم، فمهما اشتد التباين بين الماضى والآنى مادامت لنا تلك الجذور القوية لا يمكن ان ننبت عنها نحن الفروع.

وهذه الرقة والعذوبة والفلسفة الراقية التى يسبح فيها النص تبلغ به شأن الخطاب المقنع وتضفى عليه سمت اليقين الراسخ الذى يؤكد مشروعية عودة ذلك الحق المسلوب: لأن العدو لم يغتصب ارضنا وحسب بل كان قد اغتصب معها عزنا وكرامتنا، ومع ذلك فلا غير العودة إلى ذلك المجد لأن الفروع مهما هاجرت فهى موصولة أبدا مع جذورها فى ذلك الجزء العزيز المغتصب من أرضنا.

ويتواصل النص عازفا طرح التساؤلات فى مشروعية بيانية تؤكد صلادة البنية وتماسكها بتكرار الحجة بصور شتى وتسمح بقدر وفير من الفضاء الشعرى الذى يرتد دائما وأبدا إلى المولد (ابى) بعودة المجد التليد، فلا تترنم قيثارة الصمت إلا بعودة القوس متذرعا بأوتارها الثائرة، إنها قيثارة صمت وعلى الرغم من سكونها بين السكون والحركة من صمت البساتين وتناسيها لساكنيها ذلك الذى يستحضر غياب ضجيج الحروب والاستلاب ثم تنكر الأغصان لجذورها لأنها تتحرك فى الاتجاه المعاكس، إلى سكون القيثارة وكينونتها فى حركة العزف على أوتارها، ثم سكون الصدر وحبس الطائر الدموى الشريد الذى يريد ان يفلت من اجل استرجاع ذلك الغائب الحاضر (حركة)، لتشكل هذه (الثنائية Dualism) على ذلك الأساس عصب النص فى المزواجة بين الماضى والحاضر وأن كل سكون لابد أن تستتبعه حركة، فيتوازى التشكيل البنائى للنص مع التشكيل الدلالى، فلا نجد سبيلا لعودة ذلك الساكن الماضى الآمن إلا من خلال حراك الحاضر لاستنهاض الهمم حتى نتمثله مجدا واقعيا آخرا، وتتواصل بذلك الوثبة الثالثة مع الوثبة الثانية.

الوثبة الرابعة: الصورة الفنية الكلية/ الشعر

إن الفرق البين بين الشعر واللاشعر هو ذلك الذى ينتمى من النص إلى تفعيل الشعور وإثارته، وإلى شحذ العواطف واستكناه الذهن فى معية الخيال الخصب، فالقانون الرابع من قوانين الترقى فى السلوك البشرى كما يقول علم النفس يتجه فى المجال الذهنى من الإحساس إلى التصور الذهنى(٩)، وعلى هذا الأساس كانت الصورة الفنية هى عصب القول الشعرى.

وينهض النص على استنفار الوجدان العربى بعدما وقع فى أسر التردى ولم يجد حوله سوى تهويمات الرومانسيين وشططهم وانكسارهم وضعفهم، وكأنه بذلك يؤسس لمرحلة فنية جديدة من الواقعية سرعان ما انتقلت إلى أخرى عقب تحولات المجتمع الاقتصادية وجنى ثمار الانتصار، وعلى الرغم من ذلك فإننا نلمح فيها تحايلا فنيا للارتقاء بالخطاب الشعرى تجسد فى التقنية الفنية لاحتواء المولد فى الوثبة الأولى، ومشروعية فاعلية السياق المادى الموروث دون الجهر بالقول فى الوثبة الثانية حتى كان اتساق ثنائية البنية والدلالة بين السكون والحركة فى الوثبة الثالثة، ثم فى الوثبة الرابعة تتجلى فعالية الصورة الفنية على اعتبارها من أرقى السبل للتعبير الشعرى.

(هى الشمس..)

الشمس، أجلى ما فى الكون من وضوح، والحقيقة الساطعة والكاملة والمكتملة التى لا تحتمل أدنى شك أو

أدنى تكذيب؛ يطرحها النص محل ارتياب وشك لأنه ثمة حقيقة أخرى هى أشد قوة وأكثر جلاء وأقوى يقينا هى (عين القتيل)، وهذه العين شاخصة كما كانت الشمس ساطعة، غير أن سطوع الشمس فعل إجبارى بينما شخوص عين القتيل كأنه فعل اختيارى بالرغم من استلاب الحياة منها، ثم إن ذلك الفعل الاختيارى المجازى الذى يكاد يصبح حقيقة يتوجه نحو دم القتيل الذى يتماهى ويضمحل فى ذاكرة الأمة شيئا فشيئا ويمسى فى طى النسيان والجمود، والشمس كما هى مصدر للخير والنماء والدفء والأمان فهى كذلك مصدر إشعاع الحياة بما تبعثه من ضوء بيث الخضرة فى أرجاء المعمورة خلال عملية التمثيل الضوئى - فتزهر النباتات وتتبدى فى الكون طوالع الأشجار، وكذلك (دم القتيل) حينما يطلع فى كل بقعة منه نسل من سلالات البشر، لتكون بقع (القتلى) هى مفجرات الرجال وبواعث الهمم، فيحمل كل منجلا من حديد، وتكتمل الصورة الفنية الكلية للوثبة حينما تكون هذه المناجل وحدها هى القادرة على حصاد الخير كما يفعل الفلاح مع عيدان القمح والتى بحصادها رءوس الأعداء تخلف خيرا كثيرا، والمشابهة القائمة بين عيدان القمح ورءوس الأعداء، ففى الأولى حصاد للخير وفى الثانية حصاد للشر الذى دونه الخير أيضا، وكما خلفت (الشمس) قمحا (خيرا) فإن (عين القتيل) أيضا قد خلفت منجلا يحصد رءوس الشر لتخلف هى الأخرى خيرا أيضا.

وبالرغم من قيام النص على المفارقة بين الماضى والحاضر أو استلهام الحاضر من الماضى فإنه قد التزم إلى حد كبير توازنا فنيا ملائما لتفعيل الأحداث كما لو كانت معنية بالحدث الأصولى (حرب البسوس) وحسب، فالشمس، دم القتيل، والزهر، المنجل الحديدى، هى إشارات لغوية تتضافر مع الصورة الكلية لتأكيد الحس الأصولى، ثم يوثق النص عرى الاتصال بينه وبين الواقع الآنى من خلال استكمال الصورة، لتصبح الشمس/ بقعة الدم تاجا تزهو به الرءوس التى استعادت عزتها حتى يستقر هذا التاج على رأس الفارس العربى (الشهيد)، وبمجرد دخول لفظ (الشهيد) والذى جاء فى ختام الوثبة نكون قد وصلنا إلى عقد التواصل بين السياق المادى الأصولى والسياق الفنى المتغاير أو بين الماضى والحاضر، ذلك أن (حرب البسوس) لم تعرف سوى (القتيل) أما (الشهيد) فهو لفظ يحمل دلاليا على الموروث الدينى الذى امتدت فعاليته إلى الواقع الآنى فى صراع الإنسان العربى مع قوى البغى والشر. وتتواصل بذلك هذه الوثبة مع سابقتها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوثبة الخامسة: الخطاب/ الوظيفة

إن الشعر يرقى كلما سما بأدواته وتشكيله عن مستوى الخطاب المباشر، والشعر فن يستطيع أن يخلق أسمى آيات الكلام كلما كان أشد عصيانا على التفسير وأكثر طواعية للتأويل، فقط، لأنه يكون أكثر ارتقاء بالمستوى الذهنى والوجدانى للقارئ، وفى الوقت ذاته فإنه يحافظ من خلال مادته الخام (اللغة) ومدى تطويعها على أشد خصوصياته بين فنون القول جميعا، لذا فهو يربأ بنفسه عن المباشرة لا كما تفعل الخطابة، ويمتاز بالتجاوز الزمانى والمكانى للحادثة لا كما تفعل الرواية، وكل قصيدة شعرية لها نظامها الخاص بها الذى يبحث عن التجديد بشكل دائم لا كما يقع فى المقال الأدبى على

المقدمة والموضوع والخاتمة؛ أو المسرحية في شكلها الأرسطي بين الصراع والعقدة والحل، إن أهم ما في الشعر هو أنه يستطيع ان يخلق نظاما متجددا لذاته وحتى في نظريات الإبداع الأكثر شططا فإنه في لانظامه نظام أيضا.

بيد أن الشعر قد مر بمراحل متعددة إزاء تقنية الخطاب حتى أصبح في أحدثها أكثر تجديدا وأرحب صدرا للتأويل؛ إلا في أوقات المحن والشدائد، فالمجتمعات التي تطحنها قضاياها القومية او عند تهديد أمنها القومي تصبح أشد التصاقا بطواعية الفن للمواجهة، لأن المجتمع كله يجب أن يتكاتف من أجل مقاومة ذلك الخطر، وعندها يصبح الفن أكثر واقعية وأشد وثاقا بالناس، ولا وقت للرفاهية المطلقة او الألاعيب الفنية التجريدية والتجريبية؛ لأن الفن هنا لا يخاطب شريحة بعينها هي طبقة الصفوة المثقفة بينما يوجه خطابه للشعب ككل على اختلاف مستوياته.

ذلك ما كان من أمر هذا النص، إنه مواجهة واستنهاض همم واستنفار مشاعر من أجل مواجهة خطر قادم فلا غير سبيل إصابة الهدف من أقرب زاوية، غير أن ذلك لم يحد من ارتقائه من خلال المفارقة المعقودة فيه بين سياقه المادي وسياقه الفني، ثم تضرعه بفلسفة الحكمة الواضحة التي هي في متناول الإنسان البسيط، والحكمة قرينة المنطق، والمنطق خل اليقين.

وعلى منبره العالي يقف النص المزاوج بين الشاعر واليمامة معتمدا قمة الفلسفة في قمة البساطة لأنه لا يطلب المستحيل بل ما يمكن أن يفعله في يسر تام كل البشر، الأمير والغفير، الكبير والصغير، الغني والفقير، أن يكون الناس إنسانا، يأيها الناس كونوا اناسا، كونوا على سمتكم الذي جبلتم عليه وسموتم به على باقي المخلوقات، كونوا اناسا تشعر وتحس وتثار لكرامتها وعزتها التي فطرهم الله عليها، وليست هذه الكسرة سوى نار هي لسان الحق الذي ينطق على رءوس الأشهاد بعهد جديد لكل ما ينصهر فيها، ويبلغ النص حد اليقين من القول بأن الجرح الذي أصاب الأمة العربية ما كان له أن يتطهر إلا بالدخول في النار وهذه النار هي بيت القصيد الذي ينعقد على ناصيته رجوع المجد العربي، ويتزاوج الواقع مع التورية بين نار الحرب والنار الحقيقية حينما تكون هي وحدها المنوط بها صقل السيف وإنضاج الخبز، وفي زمن الحرب واسترداد الكرامة يصبح - صقل السيف أولى من نضج الخبز فيأتي في النص سابقا عليه.

وإذا كانت الأمنية أن يكون الناس أناسا على فطرتهم التي جبلهم الله عليها، فإن استحضار حالة التعميد استحضارا فنيا يجعلها في معية القارئ وحسب دون إدراج لسياقها في العقيدة المسيحية، لأن النص يضع الماء (على إطلاقه) كمضاد للنار التي لا يريد أن تنطفئ بهذا الماء بعدما أصبحت لها العلية الفنية والواقعية في صقل العزة والكرامة وقدرتها على استعادتها، ولا يعني ذلك أنها الدعوة إلى الحرب على علتها بطرح النار كبديل للماء، بل لأن هذه النار هي وحدها القادرة على تحقق السلام في الأرض ولكنه سلام المنتصر لا سلام المنكسر، وعندها تعود زرقة السماء، وتعود الصحراء بكرا، وتعود النجوم محملات بسلال المحبة والخير والنماء.

وزيادة في التأكيد على أن هذه النارهي وحدها القادرة على حمل أسباب الخير والسعادة كانت هذه السماء الزرقاء التي لا تحجب شمسها (النار) سحب، وكانت هذه الصحراء وما يحى به لفظها من الهجير

وشدة الحرارة (نار)، ثم كانت هذه النجوم كأجرام سماوية عاكسة لحرارة الشمس (نار) وإن وقعت بالتبعية فى أدنى درجات هذه النيران حتى تتوءم مع رقة ما تحمل من سلال الورود، هى الشمس إذن كما وقعت فى الوثبة السابقة.

وقد خلت هذه الوثبة من الاستفهام شأن الأولى والثانية فى محاولة لتقرير حقيقة واقعة نحو هدف محدد يؤكد أنه لا سبيل لعودة المجد المغتصب دون الدخول فى نار الحرب والجهاد، وكان هذه الوظيفة هى غاية الخطاب.

الوثبة السادسة: ذروة النص

إن القصيدة الشعرية ما هى إلا دفقة شعورية على اختلاف تجلياتها، قد تأخذ شكل الوثبة الواحدة أو تأخذ شكل الوثبات التى تسلم بعضها بعضا، غير أنها كلما كانت أكثر اكتنازا فى وثبتها الأخيرة كانت أكثر تأثيرا فى وجدان المتلقى لغايتين أساسيتين: الأولى هى عامل الجذب والتشويق حتى تتمة القراءة، والثانية هى البصمة الأخيرة على اعتبار أن الانطباع الأخير يكون أكثر دواما وأشد تأثيرا.

هى إذن وسيلة فنية من وسائل الكتابة الأدبية، وكلما كان النص أكثر تمسكا بتأثيره المتصاعد كان أكثر قوة من ذلك الذى يتهافت بعد ذروة، وذلك ما جعل المقال الأدبى يلجأ إلى نفس التقنية الفنية حتى يكتنز فى خاتمته جوهر الخطاب، وكذلك القصة القصيرة التى يتحتم سرعتها حتى تصبح النهاية فيها كما يقول (إيخنباوم) أشبه بالقنبلة الملقاة من طائرة لكى تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها، وذلك على خلاف الرواية التى تكون فيها الخطوات الوسطى المفترضة للحلول أهم من الحل النهائى نفسه[١٠]، بينما المسرحية تعتمد فى قمة الصراع على العقدة ليأتى الحل ذروة النص، وذلك هو القدر المشترك الأدنى بين القصيدة الشعرية والمسرحية؛ إذا ما ابتغى الخطاب سبيل القوى الفاعلة لاستنهاض الهمم واستنفار الرجال كما هو الحال فى نص (أمل دنقل)، وهذه حالة تقنية ليست بالضرورة أن تجمع الشعر على معياريتها، تلك التى تفلت دائما من أسر التقعيد ما دام الإبداع هو الأصل.

ويكتنز النص خاتمته فى تواصله مع الوثبة السابقة بالعبارة نفسها (أقول لكم) استحضارا لقوة الانتباه وشدة الالتفات، أما عبارة (لا نهاية للدم) فهى ما تتسق دلاليا فى وقوعها نهاية للوثبة السابقة لما تزخر به من عنف يتوءم مع ثورة (النار)، غير أنها تصبح محورا رئيسا فى الربط بين الوثبتين حينما ندرك أنها تأتى فى فاتحة وثبة تعتمد على الغياب والاختلاف باستحضار الضد، ففى عصر القوى الطاغية واستلاب الحقوق لا أمان، ولن يسود السلام العالم بالنوم والاستسلام، لقد بدأت المفارقة تتنقل من أحاديث (النار) إلى أحاديث الوداعة والسلام وإن كانت لما تزل مصحوبة بنبرة التهكم والسخرية (هل فى المدينة يضرب بالبوق، ثم يظل الجنود على سرر النوم؟) وقد تبدو هذه الصورة أقل صور القصيدة تأثيرا نظرا لاعتمادها على حقيقة واقعية كالصورة الفوتوغرافية فجاءت المفارقة باهتة، إلا أنها إذا كانت بين أناس على عهدهم فى الحب والإخلاص لبلدهم يصبح ذلك عارا عليهم، لتعود المفارقة لفاعليتها، ثم يقع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستفهام الأمنية (هل يرفع الفخ من ساحة الحقل.. كي تطمئن العصافير؟) وكأن تلك الشوكة التى زرعت فى ظهر العرب صارت فخا يصطاد الأمان والوداعة والسلام، ثم يرقى النص مرة أخرى إلى درجة أعلى من الاكتناز فى أن ذلك المجتمع الآمن والوديع والمسالم لا يقدم سلالات نسله الحاضر والمستقبل رشوة لكى يسود السلام بين أولئك الذين لا يعرفونه حتى تعرفه الثعابين.

فكيف أقدم رأس أبى ثمنا؟

استفهام فى قمة البلاغة النصية لأنه لم يترك لنا سوى إجابة واحدة بعدما بلغنا ذروة القناعة بها، وفى الوقت ذاته يأتى التواصل بين سياق النص المادى والحادثة الفنية الآنية التى تجسدت فى واقعنا المعاصر، فهل لكى يسود السلام نقدم مجدنا وعزتنا التى خلفها لنا آباؤنا حتى نصبح مجرد خدم وتبعة لأمان السادة؟! ثم نبيع فى أسواقنا ما ينتجون من غش وخداع، إنها ذروة الذروة فى أن نكون أو لا نكون، ولا خيار وسط إنها قصة السيد الذى صار عبدا والعبد الذى أصبح سيدا، فلا غير أن يأتى (أبى) فوق حصان الحقيقة منتصبا من جديد.، ولن يأتى به غيرنا إذا أردنا استعادة مجدنا وعزتنا، وبعدها فليكن على الأرض السلام فينا ومنا سائدا وسيدا.

محصلة القراءة

بناء على ذلك، فإن النص جاء كوحدة واحدة من الوثبة الأولى (المفتاح) وحتى الأخيرة (الذروة)، وقد تضافرت عناصر البلاغة فى تشكيل صوره الفنية، وتنوعت أساليب خطابه بين الخبرية والإنشائية وإن طغت الحكمة واليقين على الأولى بينما وقع الشك على الثانية بفضل الاستفهامات المتوالية كنوع من توطيد سلطة الحكمة وإيقاظ الضمير وصولا بالخطاب إلى حد الإقناع التام، وكانت فعالية توظيف السابق المادى الموروث فى إيجابيتها قد أضفت على النص قدرا من الرمزية فتجاوز به الحادثة الأصولية وكان أكثر عمقا وإثارة لذهن القارئ دون اللجوء إلى الخطابة المباشرة كما كانت تفعل النصوص القديمة.

القصيدة من بحر (المتقارب) وتفعيلته (فعولن) ينتابها القبض (حذف الخامس الساكن) أحيانا فتصبح (فعول)، ويساهم ذلك الإيقاع فى ارتفاع نبرة الصوت بما يتناسب مع إثارة روح الثورة واستنهاض المشاعر بما جمع حوله جموع الشعب، وكأن وثابة الإيقاع تضيف عنصرا فنيا جديدا يتلاءم مع اتساق البنية والدلالة فى الوثبة الثالثة حين انعقاد الأمل على حراك الحاضر فى مواجهة السكون ضمن ثنائية السكون والحركة، وتلك هى مشروعية الحركة الإيقاعية الوثابة فى القصيدة على الرغم من تخليها عن النظام العمودى.

الصياغة محكمة وإن كان هناك بعض التكرار فى مضامين بعض العبارات من قبيل التأكيد على الفكرة والإلحاح عليها حتى كان التنوع فيها دربا من التحايل على استيفائها أكثر منه تنويعا فى الأساليب واستخدم الشاعر الاستفهام بـ (هل) وحدها فى نصف استفهاماته البلاغية تقريبا، غير أنه يصعب عليه فى النهاية حذف كلمة أو جملة دون الإخلال بالنص.

جاءت الصور الفنية - بالرغم من اعتماد النص على التراث - متناغمة ومتسقة مع الحدث واعتمدت البيئة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطبيعية التى تجاوزت الحادثة الأصولية وتشكلت عناصرها من دوال مطلقة وغير مقيدة، فاتسقت مع بيئة الواقع الآنى بنفس الدرجة التى اتسقت بها مع البيئة التراثية مثل: حصان الحقيقة، تتناسى البساتين، الجذور تهاجر، الطائر الدموى، زهرة شر، النجوم محملة بسلال الورود، .. الخ.

كذلك جاءت اللغة فى غير غموض أو غرابة واعتمدت السهولة واليسر بما يتسق مع لغة العصر بالرغم من انطلاقها من حادثة تراثية، فاغنى بذلك النص عن الوقوف على مزلق معانى المفردات التى أبطلت منهج التناول فى الرؤية القديمة لتحليل النص – كما سبقت الإشارة – أما إذا أعوزتنا الحيلة إليها فى النقد الإبداعى فيجب أن نطرح ما أمكن كل تصورات اللفظ دون الوقوف أمام واحد بعينه ويترك للقارئ تحديد ما يتسق مع السياق دلاليا دون تعسف.

على هذا الأساس يمكن أن نتمثل رؤية شاملة للنص تحتفل ببنية متكاملة وتنتصر لبلاغة (علم النص) من خلال الرؤية الكلية وتستعيض بالقراءة الإبداعية عن شرح النص والتى هى مازالت على رعايتها له حتى تستخرج كل كنوزه الفنية لتكون – فضلا عن إفراغ شحنة القارئ – ناهضة إلى مستويات إبداعية أرقى تستشرف رؤى الإبداع الأول ثم تؤصل فيها ملكة الابتكار المطلق التى يمكن أن تنعكس على كل الإنتاج الذهنى للإنسان العربى المعاصر، فتخلف بذلك أمة أكثر وعيا واستثمارا لمعطيات العصر.

الهوامش:

(١) انظر: مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم وآخرون، دار إلياس، القاهرة سنة ١٩٨٦، ص ٢٤٣. ومصطلح (الدلالة المصاحبة Commotation): يعنى نشاطا للعلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية للفظ بأحد تصوراته دون التصور الشائع من جراء تجربة فردية أو جماعية للقارئ.

(٢) انظر: السابق، ص ١٩– ٢٠، وانظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور افاق الترجمة، القاهرة سنة ٣١٩٥، ص ١٠٩.

(٣) انظر: الخطيئة والتكفير، عبد الله الخذامى، نادى جدة الثقافى ١٩٨٥، ص ٨٠ عن:

Abrams, M.H. The Mirror and the Lamp, Oxford university press, New- Yourk, 1953. p.283.

(٤) (الدوال الفارغة): مصطلح جاء به (رولان بارت) على سبيل المجاز لأنه ليس هناك دال فارغ أبدا، بينما هو فارغ فقط من التوجه العلاماتى لفاعلية (العلامة) (Sign) التى تقع على ما يشابه: (الرمز Symbol)، و(الإشارة Signal)، (والمؤشر Index)، و(الأيقونة Icon) على اعتبارها دوالا (حالة) مقيدة بما يمكن أن تشير إليه ماديا مثل علامة الدخان على النار. انظر فى ذلك: نظرية المصطلح النقدى، عزت جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٩.

(٥) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ص ٢٨٨، ص ٢٩٠.

(٦) السابق، ص ٢٨٧، ص ٢٩٨: ٣٠٠

(٧) عبس: الآيات من (٢٧) – (٣١)

(٨) المولد Malrix: هو نواة المرجع النصى عند (سوسير)، والنواة الدلالية عند (ريفاتير). والرحم أو البنية الأم عند (صلاح فضل)، وهو عبارة عن استجماع قوى البنية النحوية واللغوية فى أشد تكثيف لها يمكن أن يرد إلى كلمة واحدة قد لا تظهر فى النص وتتحقق عبر صيغ متتالية.

(٩) أنظر: الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ص ٢٢٧.

(١٠) انظر: أو هنرى ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول ٣ أ ٤ ع سنة ١٩٨٣، ص ٨٤– ٨٥.

أحمد كامل عبد الرحيم

روميو وجولييت في الأدب الألماني

جوتفريد كيللر (١٨١٨ ـ ١٨٩٠) مؤلف قصة «روميو وجوليتى فى القرية» هو كاتب واقعى سويسرى الوطن ألمانى القلم من رواد الفترة الواقعية فى الأدب الألمانى التى تتحدد بالفتره من عام ١٨٤٨ وحتى نهايه القرن التاسع عشر ولقد حل الأدب الواقعى محل الأدب الرومانتيكى الذى ظهر أساساً ليقف على النقيض من الأدب الكلاسيكى ثم يأتى الأدب الواقعى ليكون على النقيض من الأدب الرومانتيكى الذى ينأى عن الواقع، وقبل أن تتحدد معالم الأدب الواقعى ظهرت على الأرض المتحدثه بالألمانية مجموعة من الأدباء يقفون بأعمالهم فى مفترق الطرق بين الرومانتيكيه والواقعيه نذكر منهم على سبيل المثال **فرانتى جريلبارتر** (١٧٩١ ـ ١٨٧٢) و**هانيريش هاينه** (١٧٩٧ ـ ١٨٥٦)، إلى أن تأكدت معالم الأدب الواقعى من خلال أعمال كل من **جوتفريد كيلر وجيورج بيوشنر** (١٨١٢ ـ ١٨٣٧) و**تيودور فونتانيه** (١٩١٩ ـ ١٩٩٨) و**فريدريش هيبيل** (١٨١٣ ـ ١٨٦٣) وغيرهم.

وكانت التغيرات الجذريه فى الحياه الإقتصاديه والفكر الإنسانى لها عظيم الأثر على الفن بصفة عامة وعلى الأدب بنوع الخصوص فأصبح الأدب واقعياً يتعرض للواقع ويتناول الحياة ليس كما كان يريدها الكلاسيكيون ولا كما كان يحلم بها الرومانتيكيون. ولقد تأثر الشعراء والكتاب الألمان بمعاصريهم من خارج ألمانيا، ففى فرنسا نذكر **اونوريه دى بالزاك** مؤسس الرواية الواقعية النقدية الأوربية و**جوستاف فلوبير** (١٨٢١ ـ ١٨٨١) وروايته «مدام بوفارى» و**ماينزى بيل سيندال** (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) وروايته «لو روج إيه لو نوار» وفى إنجلترا.. تعرض الروايات الواقعية للكفاح

الإجتماعي بين الفقراء والأغنياء، فنجد **تشارلز ديكينز** (١٩١٢ - ١٨٧٠) يحكي عن الفقراء والمهملين وعن معاناة الشباب وفي روسيا يبدع الكاتب الواقعي **نيكولاي جوجول** (١٨٠٩ - ١٨٥٢) ويأتي من بعده **تولستوي** (١٨٢٨ - ١٩١٠) **ودوستويفسكي** (١٨٢١ - ١٨٨١) المعروفان بتأثيرهما الواضح ليس على الأدب الألماني فحسب بل على الأدب العالمي بأكمله.

إن قصه «روميو وچوليت في القرية» هي إحدى أجمل قصص **جوتفريد كيللر** الواقعية فلقد نشرت عام ١٥٥٦ ضمن مجموعته القصصية التي بعنوان «أهالي سيلدڤيلا» وهي من أفضل ما أفرزه الأدب الواقعي الألماني في الدول المتحدثة بالألمانية خلال القرن التاسع عشر واسم سيلدفيل أو سيلدڤيلا نسجه كيللر من وحي خياله على أنه اسم مدينة صغيرة في منطقة ما في وطنه سويسرا، ذلك الحب الذي يموج بالفخر والاعتزاز والولاء والبعد الساخر، كتب **جوتفريد** كيللر هذه المجموعة إلى جانب مجموعتين أخرتين إحداهما بعنوان «قصص من زيورنج» (١٨٧٧) والأخرى بعنوان «الشعر الروحي (١٨٨١)، إلى جانب آخر إبداعاته، رواية «مارتن نرالاندر» (١٨٨٦) التي ينعى فيها **كيللر** اندحار المؤسسات الديمقراطية والقيم الاجتماعية لبلاده من خلال شخصية زالاندر المثالية التي ينعى تصطدم بواقع المدير المتناقض تمامًا معها.

لقد صدرت مجموعة قصص «أهالي سيلدڤيلا» في مجلدين كل مجلد يضم خمس قصص نشر المجلد الأول عام ١٨٥٥ ومن بين قصصه الخمسة قصة «روميو وچوليت في القرية» أما المجلد الثاني فلقد نشر عام ١٨٧٤ ومن أشهر قصصه الخمسة، قصة «الملابس تصنع البشر».

لقد إختار **جوتفريد كيللر** عنوان قصته هذه مثل عنوان قصه «روميو وچولييت» التراجيدية لأديب انجلترا العظيم **وليام شيكسبير** (١٥٦٤ - ١٦١٦) وأعلن ذلك حقيقة في التقديم لها حيث كتب: «إن سرد هذه القصة قد يكون محاكاه لا طائل منها لو لم تكن تعتمد هذه المحاكاة على حادث حقيقي وقع بالفعل كدليل على مدى عمق تغلغل مثل هذه الأساطير في نفوس وحياة البشر وعلى أساسها بنيت مضامين الإبداعات الأدبيه الأصيله. إن عدد مثل هذه الأساطير ضئيل، غير أنه دائما ما يتكرر ظهور مثلها ولكن في رداء عصري تجبر المرء على أن يضع يده على خيوطها. والحقيقة أن هذه القصة تطرح بالفعل حادثة عاشتها بالفعل قرية بالقرب من مدينة لايبزيج عام ١٨٤٧، غير أن الرائع هنا هو أن كيللر تناولها فأبدع في عرضها ليؤكد من خلالها موهبته الأدبية وعبقريته القصصية. وكان **كيللر** قد قرأ أعلى صفحات جريدة دي تسپوريشر فرايتاجز تسايتونج ليوم الجمعة في عددها الصادر بتارخ الثالث من سبتمبر عام ١٨٤٧ أنه في قرية آلتسيلرزهاوزن بالقرب من مدينة لايبزيج قامت علاقه حب بين شاب في التاسعة عشر من عمره وفتاة في السابعة عشر من عمرها وكلاهما ينحدران من عائلة فقيرة وصل العداء بينهما إلى طريق مسدود وبالتالي رفضتا جمع شمل العاشقين وحدث في الخامس عشر من شهر أغسطس أن التقيا العاشقان في حانة حيث فقراء البشر يلهون ويرقصون حتى الواحدة بعد منتصف الليل ثم سرعان ما يذهب كل منهم إلى حال سبيله، وفي صباح اليوم التالي عثر على جثتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العاشقين فى إحدى المزارع المجاورة حيث إنتحرا بإطلاق رصاصات إخترقت رأس كل منهما. ولقد تأثر كيللر كثيراً بهذا الحدث وتبلور ذلك فى قصته «روميو وجولييت فى القرية» فأبدع فى تجسيد بريق الحب وفى تعظيم الألم الذى واكبه والفاجعة التى أجهزت عليه.

وإذا نظرنا إلى الخلفية التاريخية فإننا نجد أن قصة «روميو وجولييت فى القريه تعكس ظاهرة الانهيار الإجتماعى التى عاشتها سويسرا آنذاك، فلقد جعل كيللر قصة العاشقين التعيسين تنخرط فى الوضع الإجتماعى الواقعى للفلاحين فى سويسرا فى القرن التاسع حيث ساءت ظروفهم وأحوالهم إلى وضع غير مسبوق وعلى الرغم من أن موضوع الحب والموت هو من ناحيه المبدأ له طابعه الرومانتيكى، إلا أن قصة «روميو وجولييت فى القرية» فى مفهوم تاريخ الأدب تتبع ما يُسمى بالواقعية الأدبية التى كانت إشكاليتها محل بحث ومناقشة مسهبة خلال العشرين سنه الأخيرة من القرن التاسع عشر ولهذه القصة جوانبها الهادفة المتعددة فهى تتناول قضايا إنسانية أساسية مثل الذنب وفقدان الحكمة والفرد والمجتمع والحب والحرية، ولاشك أن علاقة الفرد بالمجتمع هى موضوع جوهرى وحيوى فى أى زمان، كما تلقى إهتمام الشباب بنوع الخصوص مشكله الحب بين الشباب عندما يخفق بسبب عوامل بيئيه محيطه فتعرقل سيرته أو تدمر من رفرفت قلوبهم من أجله.

ترتكز أركان هذه القصة على محورين أساسيين هما علاقه الأباء وقصة الحب بين الأبناء، أى علاقه الأبوين مانتس ومارتى والعلاقة بين سالى (سالومون) ابن مانتس وفرينش ابنه سارتى - كان الأبوان جارين سعيدين يحرث كل منهما قطعه الأرض التى يمتلكها حيث يفصلهما قطعة أرض لاصاحب لها ولازرع فيها ولانماء غير شجيرات شيطانية عجفاء - ظل كل منهما لسنوات يقتطع لنفسه شريطا من مساحه هذه الأرض البينية التى كانت بمثابه ساحة يلعب فيها الصغار بعيداً عن جشع الكبار. لقد كان سالى فى السابعة من عمره بينما كانت فرينتش فى الخامسه من عمرها وكانت تأتى إلى الحقل ويصحبتها سالى تجر عربة أطفال تضع فيها دُميتها ذات الساق الواحدة إلى جانب ما لذ وطاب من طعام وشراب. وتمر السنون ويأتى المحصول تلو المحصول وتزداد الصغار حجمًا وجمالاً وسرعان ما يفترقان فعندما بلغ سالى العاشره إنضم إلى زمرة الفتيان وانضمت فرينتش إلى صُحبة الفتيات.

وفى الجزء الثانى تنقلب الجيرة إلى حيرة ويتقاتل الأبوان بسبب قطعة الأرض البينية التى كانت تزداد نحافة يومًا بعد يوم بسبب جشع التملك الدفين الذى إنتابهما، وعلى الرغم من أن قطعة الأرض قد آلت من خلال مزاد علنى إلى مانتس إلا أنهما ظلا يتقاتلان فى ضراوة بسبب ظهور قطعة أرض مثلثه يريد كل منهما الاستيلاء عليها لتربيعها وضمها لتصبح ملكا له، وبذلك لم تتوقف محاولة تدمير كل منهما للآخر وخلال ذلك تتوالى الأحداث حيث تموت زوجة مارتى من كثرة الهموم ولم تبلغ فرينتش الرابعة عشر من عمرها وتعيش وحيدة فى القرية مع والدها المهموم. كما يفقد مانتس والد سالى أرضه المديونة ويترك الريف نازحًا إلى سيلدفيلا ويفتح حانة صغيرة لعلها تعود عليه بدخل يقتات منه هو وابنه سالى، غير أنه خلال ممارسته لعمله كصاحب حانة

يلقى الكثير من الاستهزاء والاستنفار والاحتقار لهذا الحال المتدنى الذى وصل اليه بعد أن كان مزارعًا له قيمته فى المجتمع وانتهى به المطاف إلى الانضمام إلى أهل السوء والتستر على اللصوص والمجرمين وينتقل **جوتفريد كيللر** فى الجزء الثالث بإبداعه القصصى إلى مرحله النضوج الفكرى والعمرى للأولاد حيث يلتقيان من جديد بعد تباعد دام اثنى عشر عامًا ويحدث تعاطف بينهما ويميل كل منهما للآخر، فلقد فجرً هذا اللقاء فى كل منهما مشاعر مختلفه تمامًا، فكل منهما يرى فى الآخر رمزًا لوقت كله سعادة وبهجة. إن حبهما المتوهج يبعث فيهما الشوق إلى سعادة كانا قد شعرا بها ذات مرة فى أيام مضت. كل منهما يرى فى الآخر السعادة المفقودة ويختزن بين جوارحه الميل للآخر وأخذ يعاودان اللقاء عند قطعة الأرض المتنازع عليها سالفًا وذات لقاء فاجأهما مارتى والدفرينش ولكى يحمى سالى حبيبته فرينش من سوء معاملة والدها لها أخطاء فأصاب والدها بحجر أفقده ذاكرته وهنا أرادت فرينش القطيعه ولكن الحب أراد غير ذلك لقد جعل جوتفريد كيللر قطعة الأرض المتنازع عليها مسرحًا للسراء والضراء عندها تصاعدت العداوة بين الآباء وعندها لعبت الأبناء وبراءة الأطفال فى عينيهم وعندها إلتقى الأبناء بعد إثنى عشر عاما والعشق ثالثهما، وعندها ومن فوقها أخذ سالى حجرًا من كومه الأحجار التى عليها ليصيب به مارتى والد فرينش فيفقده وعيه وينقذ فرينش من انقضاض والدها عليها لينال منها بسبب لقائهما خلسة يجدان ما يسد جوعهما ويسرى عنهما ملل حياتهما وما أصابها من سوء وتشاء الظروف أن يلتقيا بكل من مارتى وابنته فرينش. إن لقاء الآباء والأبناء فى ممارسة صيد الأسماك يُشكل نقطه تصعيد وتحول فى الأحداث، فعلى كلتا ضفتى النهر وقف الآباء يتبادلون الشتائم ويتحرك كل منهما فى كراهية صوب الآخر إلى أن التقيا فوق كوبرى خشبى هزيل وأخذا يتصارعان فى طقس يليق بهذا الموقف العدائى حيث أمطار ورعد وبرق، وفى هذه اللحظه يتدخل الأبناء ويتمكن سالى من تفريقهما عن بعضهما. وإذا كان شجار الآباء على الكوبرى يعتبر نقطه النهايه بالنسبة لصراعهما فإنه بالنسبه للأولاد بداية جديدة، ففى هذا الموقف السيئ وهذا الطقس المكفهر اكتشف كل منهما تقاربه الروحى تجاه الآخر وقبل أن يفترقا صافح كل منهما الآخر فى عجاله. لقد تقاربا روحيا فى اللحظه التى فيها وصلت كراهيه الأبوين ذروتها بل إلى مفترق الطرق بعد أن جعل جوتفريد كيللر الابنة فرينش تودع والدها مارتى مصحه للأمراض العقلية بعدما أصابه من خلل فى الوعى. وبعد أن أودعته واستودعته لم يعد لها مأوى وملاذ فى حياتها سوى مع من مالت إليه بعاطفتها ودق له فؤادها أما الجزء الرابع الذى يشكل تقريبًا نصف القصه فان **جوتفريد كيللر** يقصر أحداث القصة وحتى نهايتها المأساويه على سالى وفرينش دون الأبوين اللذان أصبحا خلف الكواليس بحكم ظروفهما الاجتماعية والصحية.

بعد أن شاءت الأقدار أن يُصبح مارتى نزيلا فى مصحة للأمراض العقلية ويصبح مانتس أويًا للصوص والمجرمين ومتسترًا عليهم تنقطع بذلك صلة كل من سالى وفرينش بمنزل والدى كل منهما كما ينفصلا عن المجتمع الريفى الطيب الذى أساء إليه الآباء بسلوكهم المشين وجشعهم المهين وتضطر فرينش إلى أن تبيع فى عُجالة ما تبقى من ممتلكاتها وتترك منزلها الذى

ولدت فيه ونمت وترعرعت، بينما تراود سالى فكرة أن يصبح جندياً أو يعمل اجيراً وأما على المستوى العاطفى فإن ڤرينش لاتعتقد فى حدوث تقارب بينها وبين سالى بسبب ما أحدثه لوالدها من فقدان للذاكرة وترى سعادتهما أنها مجرد حلم يراودهما ولقد ارادا قبل أن يذهب كل منها إلى حال سبيله أن يعيشا سوياً يوماً خالياً من الهموم والمعاناة، يلهون ويمرحون ويرقصون. إن فقدان الأمل فى مستقبلهما يدفع ڤرينش إلى أن تصرح له قائلة: «إننى اعتقد ان البؤس يجعل حبى لك اكثر عنفاً واكثر إيلاماً إلى درجة أن يصبح ذلك مسألة حياة أو موت..... وإننى أعتقد اننى قد القى حتفى لو لم أتمكن من الرقص معك غداً وهكذا فإن تصريحات ڤرينش،تشكل محورين اساسين، أولهما يهدف إلى تأكيد المشكلة والمحور الثانى ليجعل سالى يأخذ الأمر مأخذ الجد فيرد قائلاً: إنه من الأفضل لو قدر لنا أن نموت سوياً». ومنذ هذه اللحظة يبدأ دافع الموت يطفو على سطح تفكيرهما، غير انه يغيب عن الأفق بعض الوقت بسبب استعدادهما للذهاب للرقص، وهنا يسترسل **جوتفريد كيللر** فى سرد وقائع يومهما الأخير بما فيه من معايشات لهذين العشيقين الدورين خلال حفل إفتتاح كنيسة جديدة ومع الفلاحة وفى المطعم وساعة التنزه ووقت تناول الغذاء. إن كل هذه اللقاءات والمعايشات هى مجرد مظاهر خداعة ونوع من التضليل للمجتمع المحيط بهما والتستر على مخططهما فى وضع نهاية مأساوية لحياتهما ، يستمتعان بهذا اليوم ويقضيان ساعاته فى انسجام كامل، كما أن الهدايا اللاتى إشترياها كانت قطعاً من الحلوى إحداها على شكل عش للزوجية والأخرى على شكل قلب تزينهما أشعار عاطفية هادفة، هى دلالة ومؤشر يمهد لنهايتهما المأساوية، وهنا تقول ڤرينش: «إن قلبنا هو عشنا الذى نسكن فيه وها نحن نحمل عشنا معنا مثل القواقع وهو كل ما لنا». لقد قضيا يومهما وكأنه حلم، فلقد نسيا من أين أتيا وإلى اين ذهبا، وعندما التقيا على غير موعد مع بعض مواطنى قريتهما أفاقا من هذا الحلم فلقد بدده هذا اللقاء وجعلهما يقرران الهروب والذهاب إلى مكان غير مأهول، إلى ما يسمى «حديقة الفردوس الصغيرة» فكانت حانة نائية بعيدة عن عيون من يعرفونهما، حانة يغنى فيها عازف الكمان الأسود كعادته أمام من لاوطن لهم، وبعد أن أسعدهما عازف الكمان وأدخل البهجة والسرور على قلبيهما، نصحهما بأن يتزوجاوبعد الزواج يكون الموت ملاذهما، وفعلاً يقام حفل زفافهما ويحييه العازف وتباركه جموع من لاوطن لهم.

ويُسهب **جوتفريد كيللر** فى تصعيد مواقف الحب العنيف بينهما مع التركيز على اقتناعهما الكامل بأن هذا الحب على طريق الفراق الأبدى الذى لا مفر منه وهو ما قرره سالى عندما يقول: . يوجد شئ واحد بالنسبه لنا ياڤرينش هو أن نقيم حفل زفافنا فى هذه الساعة ونغيب بعد ذلك عن العالم، هناك حيث المياه العميقة، هناك لن يوجد من يفرقنا عن بعضنا وسنبقى سوياً طال الوقت أم قصر، فهذا لا يهم وترد عليه فرينش مؤيدة قراره، بل وأكثر من ذلك فلقد طلبت منه أن يقطع عهداً على نفسه وبعدها بتنفيذ فكرة الموت سوياً، وسرعان ما وصلا إلى النهر تحت ضوء القمر فى ليلة اكتماله وخرير مياهه تحدث طنينا كئيباً فى الآذان وهنا فكر كل منهما فى دبلة الخطوبة والزواج التى إشتراها خلسة كل منهما للآخر ليقوم بوضعها فى إصبع الآخر. ويبدع **جوتفريد كيللر**

فى إجراء حوار حزين بينهما قبل أن يركبا قاربًا رابضًا فوق مياه النهر يكسوه قش طيب الرائحه ليكون بذلك عش الزوجية الذى يُجر بهما إلى السعادة الأبدية التى تمنياها وهى الموت الذى خططا له بسبب فرط مأساوية مشاكلهما الاجتماعية وهكذا يجرى قارب الموت فى مجرى النهر وينتهى به الطاف إلى مشارف إحدى المدن ليعثر أهلها فى صباح يوم من أيام فصل الخريف على جثتين شاحبتين متعانقيين بقوة وقد جرفتهما طوفان المياه الباردة.

والنهر هنا فى هذه القصة هو رمز للحياة والمعاناة على حد سواء ويفهم على أنه نهر الموت. أما عازف الكمان الأسود فله دور مركب هام يلعبه فى هذه القصة، فلقد التقى بكل من سالى وفرينش عندما كانا صغيرين وإكتشفا حب كل منهما للآخر عند قطعه الأرض البينية محل نزاع الآباء وبسبب فناء الآباء والتقى بهما ثانية ناصحًا بهدف مساعدتهما للخروج من الأزمة الطاحنة عاطفيًا ونفسيًا والتى تسيطر عليهما ولايعرفان طريقًا لإجتيازها، وهنا يجسد العازف لهما ذنب الآباء ويسعى بشكل غير مباشر إلى جعلهما يشعران بالذنب فعندما فاجأهما مارتى والد فرينش وهما يلتقيان سرًا اضطر سالى من شدة الغيظ ودفاعا عن نفسه وعن صديقته أن يصيب مارتى بحجر فى رأسه افقده ذاكرته ما جعل فرينش تعلن لصديقها سالى نهاية قدر ارتباطهما عاطفيًا ببعضهما قائلة: «لقد إنتهى الأمر لقد إنتهى الأمر إلى الأبد ولايمكننا أن نتلاقا» لقد جعل منهما عازف الكمان الأسود مذنبين ولابد لهما أن يكفرا عن ذنبهما وذنب آبائهما. وفى لقائه بهما فيما بعد نصحهما بأن يتزوجا ثم يجهزا على زواجهما بالموت. وهنا يتباين النقاد فى تقنين شخصية العازف فيصفونه بأنه رمز الشر وشيطان القدر أو شيطان الموسيقى والحب والموت أو أنه بمثابة من يجسد ذنب الآباء كى يخطط لمصير الأبناء وهو مصير مأساوى له طابعه الواقعى وليس حالمًا نهايته سعيده.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كاتب هذه القصة هو **جوتفريد كيللر** (١٨١٩ ـــ ١٨٩٠) من مواليد مدينة زيوريخ السويسرية، قضى شبابه فقيرا ولقد حاول فى ميونيخ أن يكون رسامًا غير أنه تأكد له عدم وجود الموهبة الكافية للإبداع فى هذا الفن ـ عاش معوزًا وحصل عام ١٨٤٨ على منحة دراسية تعينه على نشر باكورة إنتاجه الأدبى ـ استطاع أن يُكمل دراسته فى كل من هايدلبريج وبرلين ـ أهم عمل له هو روائية «هاينريش الأخضر» ألفها على نمط رواية **يوهان فولفجانج جوته** «ڤيلهيلم مايستر» أعظم رواية تربوية وتعليمية باللغة الألمانية هذا فضلاً عن أعمال أخرى تم ذكرها آنفًا.

إخلاص عطا الله

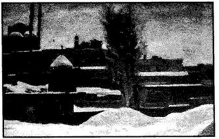
فنان يعشق القاهرة القديمة

حوار مع : ناجى باسيليوس

صورة الفنان وفى الخلفية بعض مشاهد من القاهرة القديمة

ناجى موسى باسيليوس من مواليد القاهرة عام ١٩٤٩، لأم فنانة تدعى فهيمة أمين، وأب يعمل دكتورًا فى الكيمياء، نال بكالوريوس ليونارد دافنشى عام ١٩٧٣، ثم دبلوم وتمهيدى ماجستير فنون جميلة جامعة حلوان، قام برحلات دارسية لمدن إيطاليا، ولمتحف «البيناكوتيل» بألمانيا، وهو أيضا مسجل بكل من: موسوعة (وجوه دولية بالعالم العربى) أمريكا، وموسوعة كامبردج البريطانية، شارك فى (١٨) معرضاً جماعياً من عام ١٩٧١ ـ ١٩٨٩ ـ كما أقام (١٤) معرضاً فردياً من عام ١٩٧٧ حتى الآن.

وقد نظمت الرابطة المصرية لخريجى المعاهد الألمانية افتتاح معرضه (المدينة القديمة) احتفالاً بحضور (١٤) عضوًا من أعضاء مجلس إدارة الجمعية المصرية الألمانية بمدينة «كولونيا» بصفتهم أساتذة فى «علم المصريات» Egyptao lagy بجامعة كولونيا ومعرض «المدينة القديمة» كان قد تم افتتاحه فى أكتوبر الماضى إلا أن الفنان أضاف له هذا العام أعمالاً جديدة لا تقل فى جودتها عن الأعمال السابقة.



من أعمال الفنان ناجى باسيليوس

من أعمال الفنان ناجى موسى باسيليوس

● **إن الفنان محصلة أشياء عديدة. فما هى هذه الأشياء لدى ناجى باسيليوس؟**

- أول هذه الأشياء وأهمها تأثير أمى علىَّ، فقد أغرقتنى فى الفن وأنا مازلت فى الثالثة من عمرى حيث وضعت رغبتها الحقيقية فى الفن فىَّ. وكانت قد درست الفن فى معهد التربية الفنية وشاركت فى بعض المعارض بعد تخرجها وصممت العديد من الرسوم الإيضاحية للكتب العلمية التى من تأليف الوالد وحسين فرج، كما قامت بعمل قاموس ضم مشاهير الفنانين التشكيليين من بينهم (٢٠٠) فنان مصرى، ولم يشبع هذا رغبتها الحقيقية فى الفن لذلك وجهتنى للرسم ووجدت فى الاستعداد والموهبة فنمتها فور ظهورها، وأذكر جيدًا حينما كانت تعمل مُدرسة فى مدرسة الجيزة الثانوية للبنات كانت تصطحبنى مع البنات إلى حديقة الحيوان تدعونى للتأمل وتنبهنى للجزئيات الصغيرة التى تفرق بين الحيوانات، وبذلك نمت لدى الإحساس والقدرة على التمييز. وأخرجت هذا فى الرسم بعد ذلك.

وهنا ينتهز الفنان ناجى باسيليوس الفرصة لينبهنا أن حديقة الحيوان قد تكون أشبه بالحرم الجامعى فهى مستودع للثقافة والمعرفة والطبيعة مصدر للفنون والأخلاقيات ومعرفة نقاط القوة والضعف والتحفز والتلون وغيرها لدى الحيوانات والتى نخرج منها بدروس كثيرة، أيضا لا أنسى فضل أبى فعلى الرغم من كونه أستاذاً للكيمياء إلا أنه أحد مؤسسى الرابطة المصرية لخريجى المعاهد الألمانية عام ١٩٤٧ وهذه الرابطة كانت وما زالت تمارس دوراً مهماً فى الفن والعلم والأدب.

● **وماذا بعد مرحلة التكوين الأولى؟**

- كان لابد من الدراسة، وأعارض بشدة الاعتماد على الموهبة فقط الموهبة «ربانية» وهى قدرة فائقة على الابتكار وعلى الاستقبال والدراسة مهمة جداً، فوراؤنا تاريخ، ومن غير دراسة سيظل الإنسان خارج الحضارة نفسها.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

● ما المقصود بالدراسة؟

ـ لا أقصد الدراسة الأكاديمية فقط بل الثقافة العامة، استيعاب الواقع والحضارة ومنجزات العصر فى شتى المجالات، لذلك اكتفيت بحصولى على تمهيدى ماجستير فى التصوير بعد موازنة دقيقة بين الدراسة الأكاديمية والأبحاث وبين الظهور كفنان إيماناً منى بأن الفنان ليس لقباً بل حركة وفعالية.

● هل طبعت هذا؟

ـ أحاول أن أفعل هذا بأقصى المستطاع، والذى يحكم هو التاريخ حيث يقوم بغربلة الأعمال الموجودة والأفعال البشرية فإذا وجد بها لمسة حق حافظ عليها والباقى سقط، وفى رأيى أن التقدير فى النهاية تقدير مادى لأن المادة على المدى البعيد هى التى تحكم وتفصل فإذا حكم التاريخ على لوحة بأنها ذات قيمة معنوية يتضاعف ثمنها مادياً بينما الأعمال المتواضعة لن تساوى سوى ثمن الخامات التى صنعت بها، والمدى البعيد أصدق من المدى القصير فهناك فنانون أهملهم التاريخ لفترة طويلة ثم رجع وصحح مساره معهم: مثل الفنان الهولندى (رومبراندت) الذى باع كل مقتنياته وأثاث منزله الفاخر حتى رخامة مقبرة زوجته ليسدد ديونه، بعد ذلك قيمه التاريخ وأصبح من العمالقة وهو مؤسس التعبير الدرامى بالضوء وأحد أقطاب فن الباروك، وعلى يديه بدأت إرهاصات المدرسة التأثيرية واستلهم الفنانون التأثيرية من أعماله، كذلك الفنان فان جوخ.

الذى قطع أذنه وعاش حياة الألم والبؤس، اليوم تعرض أعماله فى أشهر معارض العالم وتباع اللوحة الواحدة بـ (٤٠) مليون دولار!

● من أى الموضوعات يستلهم الفنان ناجى أعماله؟

اهتم جداً بالقاهرة القديمة والواقع المصرى، فالعالمية الحقيقية هى التعبير عما هو حول الفنان بصدق وليس استلهام الكتب أو تخيل عوالم أخرى لسنا فى حاجة إليها لأنها ليست هى من نسيج روحنا وعقلنا والعالمى الحق هو المغرق فى محليته المستلهم أعماله من عصره وبيئته.

○ لماذا استغرقت فى هذه المنطقة بالذات؟

ـ هذه المنطقة أحبها فهى أكثر أصالة وأكثر تعبيراً عن مصريتنا بحكم الزمن نفسه، وإن الزمن يعطى الأشياء طابع الخصوصية، حيث يغير البشر من الأشياء حسب هو يتهم التى تفرض تتالى الزمن شكلاً خاصاً على الأشياء (البيوت وغيرها)، ومن الناحية التشكيلية يبحث الفنان عن الشىء الذى يصلح جمالياً وهذه المنطقة ليست مختلطة كلها قديمة محافظة على طابعها، أيضا تسمح بإدراك الأبعاد فهى منخفضة ليس بها عوامل تحجب الرؤيا فتدرك كأنها وحدة واحدة ولها غالق طبيعى أو ستارة خلفية هى جبل المقطم، فهى كعناصر تشكيلية أو كمنظر شىء جميل مكتف بذاته ليس بحاجة إلى استكمال أو حذف وكأنها كائن عضوى واحد. وهناك سبب شخصى. إننى عشت بالقاهرة ولم أفارقها فأشعر برد الجميل تجاهها كما أعطتنى هذه تذوقى للحياة وفهمى للرؤيا نفسها، لقد دربت حواسى بالمشى فى طرقاتها وحواريها فلابد أن أسجل أحاسيسى نحوها فى هذه اللوحات.

ـ اهتم فى أعمالى بأن يكون أشخاص البيئة الشعبية فى حالة حركة، كذلك المقاهى، الطبيعة الصامتة، الأدوات

التى يستعملها البشر مثل الترابيزات، الكراسى، الطشت، الإبريق وغيرها من الأشياء اليومية بالبيت.

اما الطفل فهو يشكل بالنسبة لى رمزاً كبيراً جداً لمعنى أكبر منه، إنه إمكانية لرجل كبير، فالطفل بعالمه الواسع قد نتخيله (عبقرى - فنان - قاتل - شحاذ - مليونير)، اما عند الكبر نحدد اكثر، لذلك كله اهتم بالأطفال فى اعمالى، فارسمهم يلعبون بجانب البيت واسمى ذلك (الخروج الثانى)، حيث يترك الطفل والديه إلى العالم الأوسع بكل مخاطره.

● لماذا لم تصور القاهرة من اعلى؟

- فى معارض سابقة قمت بجولة فى الحوارى والأزقة وصورت التفاصيل اما معرض (القاهرة القديمة) فقد خصصته لرؤية مساحات شاسعة بانورامية للقاهرة، حيث اردت أن اراها بشكل شامل، وكانت زاوية النظر فى الرسم من اسفل إلى أعلى، مما يعطى إحساساً بالشموخ والعظمة فهى مبان شامخة الارتفاع وانا بجوارها صغير ومنبهر - شامل بها ولست متعالياً عليها، ايضا قربت البيوت من بعضها لتعطينا الإحساس بالحنان وكأنها تحتوينا عكس الشوارع الواسعة نشعر معها بغربة واغتراب، وفى تصويرى للمبانى القديمة نفسها (القلعة - بولاق - الدرب الأحمر - الجمالية). سجلت معاناة المبانى كمعاناة الإنسان نفسه، حيث تظهر علامات العجز وانتفاخ الحوائط والشروخ، اما وجود الشجر فى بعض اللوحات فهو يدعم التناقض، اى الحياة بجانب الحوائط الساكنة، فأى عمل فنى لابد أن يحتوى على تشكيلة الوحدة والتناقض فلو زاد التناقض عن حده - وكذلك الوحدة - يصبح العمل سيئاً.

● كيف اثر الموضوع على اللون عند الفنان ناجى باسيليوس؟

- لقد اثر المضمون على اللون فى اعمالى لحد كبير، فعند تصويرى للمناظر البانورامية والقباب العالية - حيث السماء والاتساع يشكل شيئاً اساسياً بها - رسمت بلون فاتح فالضوء فرض نفسه بشدة لذلك استعملت الأزرق الفاتح والأصفر وكان السماء تغرق فى المبانى، فالسماء تكسب المبانى اللون الأزرق، واصفرار المبانى يجعل السماء صفراء، وهناك اوقات معينة تبدو الحياة كأنها رمادية او ازرق خفيف والمبانى غارقة فى السماء، اما فى اللوحات الجديدة المضافة استعملت الألوان القاتمة (البنفسجى، الأخضر) لتتلاءم مع الفراغ الضيق بين الحارات، كما ان الغمقان يكسب المبانى مسحة السحر والغموض، واصالة القدم الذى يكسب الأشياء نوعاً من الدكانة، اما الأشجار الحديثة تكون قاتمة. ولم أركز على المنظور الخطى بل ركزت على المنظور اللونى والذى يعنى: كلما وصلت للعمق تسود الألوان الباردة (الأزرق - البنفسجى) اما فى القريب يسود الأصفر والبرتقالى، والأخضر وهذا الصراع بين (الفاتح، والغامق)، و (السخن، البارد)، (القريب، البعيد) يولد تناقضات مما يعطى إحساساً كبيراً بالمتعة الجمالية.

● بمن تاثر الفنان ناجى باسيليوس؟

- فى رايى أن الفنان الذى لم يتاثر بغيره والأصيل اصالة مطلقة يصبح معزولاً وقد تاثرت بفنانين كثيرين منذ دراستى فى الكلية من ابرزهم: عبدالعزيز درويش استاذى بالفنون الجميلة، اما الأجانب، فمن ابرزهم: الفنان الهولندى بيتر باول روبنز والفنان الإيطالى كارافاجنو، والفنانان من عصر الباروك، ايضا الفلسفة تؤثر كثيراً فى وانا ارسم فهى بمثابة خلفية ذهنية

لاستعمال خامات اللون، وأرى أن الفنان لابد أن يكون في الأساس مفكراً، وعلى قدر فكره تكون قيمة لوحاته في الأصالة والعمق.

● **كيف ينظر الفنان ناجي للمواقع من حولنا؟**

- نحن نعيش في واقع مادي مدمر ليس بمصر فقط بل العالم كله، يقول الفيلسوف الألماني اوزوالد شـــبنجلر Oswald Spungler عن الحضارة إنها فقدت قوتها ودخلت لمرحلة من التخشب والشيخوخة وسمى تلك الشيخوخة بالمدنية، أي طغيان الماديات والحسيات على الروحانيات، وحلول التكنولوجيا محل الإبداع الفكري الرفيع، نعيش على منتجات الماضي فنجمع ونعيد تزويق إبداعات هذا الماضي فأصبح إنسان العصر يجتر الماضي ويحيا على تراث ميراث أجداده الروحي إنما الجديد لديه التكنولوجيا المعاصرة.

● **إذن كيف نتعامل مع هذا الواقع؟**

- أحاول مقاومة التعسف والظلم الواقع على قطاعات من التاريخ مثل اهتمامي برسم الحارات والمناطق المهملة والتي لو كانت في أماكن أخرى لكانت تتألق بأهميتها التاريخية، وأصبحت كل حارة كمثيلاتها في أوروبا يكتب عنها قصة ويطبع عنها كلود وتقال حكايات وتعمل لها سيفوتيرم (هدية للذكرى) سواء كروت أو أي شيء يذكر الإنسان بمنطقة ما، وذلك كله بهدف تنشيط السياحة، إن في الخارج يتحول كل شيء تافه إلى شيء كبير لجذب السياح وإحياء الفولكلور. أما نحن فللأسف ليست لدينا ذاكرة ولم نحافظ على التاريخ بل لم نتعرف على تاريخنا إلا عن طريق الأجانب!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتبة عربية

حمادة ابراهيم

كانط.. إنسانًا

الفيلسوف الألمانى (كانط)، صاحب الكتب الشهيرة: «نقد العقل المجرد، نقد العقل العملى»، «نقد الحكم» وكتاب «الأصول الميتافيزيقية للعادات والتقاليد» وأكثر من ستين كتابًا آخر، وأستاذ المنطق والميتافيزيقيا بجامعة كونيغسبرج Konigsberg بروسيا الشرقية (١٧٢٤ - ١٨٠٤م). هذا الفيلسوف والأستاذ الكبير لم يكن يعرف كيف يبرى قلمه، وكانت له طريقة خاصة فى الأكل والشرب، والنوم، والسير، ومعاملة الناس، وكان شديد القلق على صحته، عصبى المزاج، كثير اللغو، أشبه بشخصيات صامويل بيكيت المضحكة المبكية معًا.

وهذا الكتاب «كانط.. إنسانًا» يتألف من ثلاث دراسات وضعها بعض أصحاب كانط وتلاميذه، نشر عام ١٨٠٤م ولم يترجم حتى العام الماضى حيث عثر عليه فى المكتبة الوطنية فى باريس، هذا الكتاب يضم مجموعة من الحقائق أو الحكايات حول حياة كانط الخاصة بعيدًا عن أضواء الجامعة، وعن جلال الفلسفة. يرفع النقاب عن كانط الإنسان فنجده غريب الطباع، ينفر من الناس، ويتجنب العرق، شديد الحرص على أن يمتد به العمر أطول من أترابه، بل كان يتمنى أن يبدأ حياته من جديد. يبتهج كلما اقترب من الثمانين، ويسعد كلما علم أنه عاش أطول من فلان من المعمرين أمثاله، ويتأكد بذلك من كشف الوفيات الذى كان حريصًا على أن يطلع عليه بنفسه وبصورة دورية فى مركز شرطة الحى.

***

كان (كانط) متوسط الطول، معتدل القامة. غير أن كتفه الأيمن كان أعلى من الأيسر، كانت عيناه زرقاوين جميلتين، إلا أن اليسرى كانت لا تؤدى وظيفتها على الإطلاق.

كان فى حياته المديدة يرى أن من المهم أن يؤدى الإنسان بانتظام بعض التدريبات الرياضية. فكان يمشى كل يوم مهما كانت حالة الجو. وكان فى شبابه يسير مسافات طويلة فى صحبة أحد الأصدقاء، أو بعض الطلاب بعد الانتهاء من المحاضرات، أما فى شيخوخته، فقد كان يفضل التنزه بمفرده، لأنه كان يرى أن السير مع الكلام فى ذات الوقت مجهد للصحة. وكان يتجنب العرق الذى لم يكن يطيقه، وفى أخريات حياته، ولكى يتجنب السعال والعطس، كان يرى أن المشى يجعل الإنسان يحافظ على فمه مغلقًا، مما يجعله يتنفس من أنفه، وكان يعانى من آلام فى صدره ولكنه لم يكن يعيرها أى اهتمام إذا جلس يحاضر أو يكتب.

كان كانط لا يعطى الحياة المادية من القيمة أكثر مما يجب، صحيح أنه كان يشعر بالسعادة لبلوغه من العمر ما لم يكن يعتقد أنه سيبلغه، وكان يعتبر ذلك نتيجة فن كبير فى الحياة، وكان «كانط» يردد على الملأ أنه يتوق إلى أن يبدأ حياته من جديد. وكان يتمنى أن يعيش دون أن يشعر بألم قدر المستطاع، وأن يموت أيضًا دون عذاب بالسكتة القلبية أثناء نومه.

ومن ثم كان اهتمامه الشديد بجسمه وبحالته الصحية، ومن ثم أيضًا كانت مناقشاته الطويلة حول أفضل الطرق للمحافظة على الصحة، واهتمامه الشديد بما يحققه الطب فى مجال العلاجات والتقدم الذى تحرزه الكيمياء وينعكس على الطب.

كان كانط ينام كل ليلة سبع ساعات، وكان يرى أن هذا القدر من الراحة فيه الكفاية، فلم يكن يسمح لنفسه بالنوم أثناء النهار وكان ينهض من فراشه فى تمام الخامسة صباحًا، ومن التعليمات التى كان خادمه يتقيد بها حرفيًا ألا يتهاون فى إيقاظ سيده فى الموعد المحدد، مهمًا حاول كانط الاستمرار فى النوم. وقد حدث يومًا، خلال خدمة دامت ثلاثين عامًا، أن طلب «كانط» من خادمه هذا أن يتركه ينام نصف ساعة أخرى زيادة على المدة المحددة، فما كان من الخادم إلا أن رفض فى إصرار قائلاً: «أبدًا! أبدًا!».

ظل كانط زمنًا طويلاً يتناول غداءه فى مطعم كان يجد فيه صحبة لطيفة، غير أنه هجر هذا المطعم إلى مطعم آخر لأنه وقع ضحية شخص كان يزعجه برواية حكايات تافهة بطريقة تثير الأعصاب، ثم غيرّ المطعم الجديد لأن بعض السخفاء كانوا يلاحقونه ويقرؤون عليه إنتاجهم الأدبى. ومما يروى عنه أنه حينما كان يعجبه صنف من الطعام كان يطلب من المطعم طريقة صنعه، كما أنه لم يكن يميل إلى الأكلات المعقدة. كل ما هناك أنه كان يتمسك بأن يكون اللحم طريًا والخبز والشراب من النوع الجيد، وكان يتأنى فى تناول الطعام، ولا يغادر المائدة بمجرد الانتهاء من الأكل.

وفى شبابه، كان كانط بعد أن ينتهى من إلقاء محاضراته، يذهب إلى المقهى فى أغلب الأحيان قبل وجبة الغداء، وكان يحتسى قدحا من الشاى، ويتطرق إلى الكلام فى أحداث اليوم، ثم يلعب دور (بلياردو)، وفى المساء كان يحب أن يلعب الورق لأنه كان يعتقد أن فى ذلك تنشيطًا للذهن.

بعد عام ١٧٩٨م لم يعد كانط يحب أن يتناول الطعام وحده فى

بيته، فكان يدعو إليه بعض الأصدقاء، وكان يستمر على مائدة الطعام من الواحدة حتى الرابعة أو الخامسة، وبعد أن ينصرف المدعوون كان يقوم بنفسه بترتيب المواعين والسكاكين والشوك وغيرها من أدوات الطعام، ثم يقوم بنزهة على الأقدام دون أن يتناول قهوة أو شايًا. وكان يأوى إلى فراشه فى العاشرة مساء، وفى أخريات حياته كان يبدأ النوم فى التاسعة.

كان كانط لا يتمسك باتباع آخر طرز (مودة) فى ملابسه، ولكنه كان يردد دائمًا أن من الواجب الا يهمل الإنسان فى موضوع الثياب، كما ينبغى الاعتناء باختيار الألوان الملائمة، وكان يدعو إلى الاقتداء بألوان شجيرات تظهر فى فصل الربيع صفراء الأزهار. فكان يحبذ إرتداء زى كستنائى اللون مع صديرية صفراء. وحينما كان تقليد حمل السيف القصير سائدًا، كان «كانط» يتبع ذلك العرف، وحينما اختفت هذه الظاهرة زهد كانط فى تلك العادة المريكة، وكان يعتنى بزينته، اللهم إلاّ ما يتعلق بالقبعات أو بمعنى أصح بالقبعة، فقد ظلت إحداها تلازمه زهاء العشرين عامًا، وقد بيعت هذه القبعة بعد موته فى مزاد علنى بثمن مرتفع.

ويؤكد احد مؤلفى هذا الكتاب أنه رأى كانط وتحدث إليه فى ست بيوت عاش فيها على التوالى فى مدينة كونيغسبرج، فكان الفيلسوف دائمًا ينشد الهدوء والسكون، وقد غيرّ مسكنه أكثر من مرة بسبب ذلك، فقد ترك مسكنًا قريبًا من الميناء بسبب ضوضاء البواخر وعربات النقل التى لم يكن يطيقها، كما زهد فى مسكن آخر بسبب جار له كان يقتنى ديكًا كان صياحه يزعج الفيلسوف فى لحظات تأمله، وكان قد حاول مرارًا أن يشترى هذا الديك بأى ثمن ليرتاح من إزعاجه، إلاّ أنه لم يتمكن من إقناع الجار الذى كان يتعجب كيف أن ديكا بسيطًا يمكن ان يزعج فيلسوفًا عظيمًا.

وقد حدث ذات مرة، وهو يتنقل من مسكن إلى آخر بحثًا عن الهدوء والسكون، أن توغل فى البحث حتى عثر على مسكن فى جهة نائية، غير أنه ما لبث أن اكتشف أن هناك سجنًا على مقربة من السكن، وكان المساجين فى لحظات صفوهم يغنون بأصوات عاليه ويحدثون من الهرج والمرج ما يكفى ليقض مضجع الفيلسوف ويمنعه من الاستغراق فى تأملاته. فلجأ إلى صديق له ذى نفوذ، توسط له عند الشرطة لوضع حد لهذا الهرج والمرج، ولكن ذلك لم يتحقق بالصورة التى ارادها، غير أنهم أجبروا المساجين على إغلاق نوافذ زنزاناتهم حينما يريدون الغناء.

ولكن متاعب كانط من الجيران لم تقف عند هذا الحد، فقد كان دائب الشكوى لأصدقائه من بعض الصبية الذين كانوا يلقون الحجارة على حديقة منزله، وحينما رفع الأمر إلى الشرطة ابلغوه أنهم لا يستطيعون منع الصبية طالما أن أحدًا من المنزل لم يصب بجراح، فغضب «كانط» وصاح قائلاً: «إذن انتم لا تستطيعون معاقبتهم إلاّ بعد ان أصاب أو أقتل!».

وكان «كانط» بسيطًا فى أثاث منزله. لم يكن أثاثه جميلاً ولا فاخرًا، وإنما كان نظيفًا، وكان يتكون من بضعة كراسى ومنضدة أو منضدتين من النوع المتواضع فى

كل حجرة، فقد كان لا يحتاج إلى أكثر من ذلك. وكان «كانط» لا يميل إلى الخروج من مسكنه ولا إلى القيام برحلات أو قضاء العطلة في المصايف كما يفعل غيره من العلماء أو رجال الأعمال. فقلما خرج عن الريف. بل لعله لم يذهب قط إلى المدينة وهي على مقربة من محل سكنه.

ولعل أكثر ما يسترعي الانتباه في شخصية كانط أنه لم يعرف عن إنسان أنه كان يولى جسمه من العناية كما كان يفعل هذا الفيلسوف بالنسبة لجسمه وما يتعلق به. والحقيقة أن هذا الاهتمام لم ينشأ من فراغ. فقد كان «كانط» يعتقد أن من المهم أن يطول عمر الإنسان. وكان يحتفظ بقائمة لأطول السكان عمرًا في المدينة التي يقطن فيها، وكان يشعر بالسعادة لأنه كان يتقدم في هذه القائمة على حد قوله. وقد ظل مدير الشرطة يوافيه شهريًا بحالات الوفاة التي تقع في منطقة إختصاصه.

ومما يحكى عن الفيلسوف أنه حينما كان يسأل عن سنه كان يحسبها على أساس عيد ميلاده القادم. وهو بذلك يعبر عن رغبته في أن يحيا حياة طويلة. وقد سبق أن أشرنا إلى اهتمام «كانط» بصحته وغذائه وقد جعله ذلك يتمتع بمعدة قوية سليمة زمنًا طويلاً. غير أنه في أخريات حياته أصبح لا يتحمل الطعام، كما أن شهيته للأكل صارت ضعيفة إلى درجة أنه لم يكن يميِّز بين الأطعمة المختلفة. ومما يروى عنه أنه شكا مرة من أن الكرنب الذي يأكله حلو جدًا في حين أنه كان يأكل برقوقًا مسكرًا. ولم يكن «كانط» في حياته الاجتماعية يلتزم باتباع العرف والتقاليد وإنما كانت تصرفاته تنبع من اقتناعه الشخصي، فكان على سبيل المثال، يعتقد أن الاستمتاع بالشرب يزيد اذا إبتلع الإنسان هواءً مع الشراب، بحيث كان كانط يشرب وفمه مفتوح على سعته.

كان كانط يشكو في أواخر أيامه من دائين: الأول: في المعدة، والثاني: ثقل في رأسه، وكان يعزى هذه الآلام إلى الكهرباء الموجودة في الجو. وكان من الصعب ثنيه عن هذا التفكير. وقد حاول «كانط» أن يعالج نفسه باحتساء شراب الروم غير أن ذلك سبب له التهابات في معدته.

كانت حاسة الشم عند كانط قوية إلى درجة عالية، كما هي الحال عند الأشخاص الأذكياء. إلاّ أن ذلك كان يضايقه في بعض الأحيان. فكان يقول عن حاسة الشم «إنها حاسة وقحة لا تسأل الإنسان رأيه فيما تشم بل تفرضه عليه فرضًا شاء أو لم يشأ». وبمناسبة الروائح، لم يكن «كانط» يهتم بالأزهار ولا عطورها، فلم ير قط حاملاً زهرة ولم يشاهد في بيته وعاء من الأزهار.

وبالرغم من ظلام عينه اليسرى، ظل بصر كانط قويًا، وكان يقرأ بلا نظارة حتى الخطوط الرديئة. غير أنه في أخريات حياته ضعف بصره بحيث إنه كان لا يرى ملعقته وشوكته على المائدة. بل لم يكن يرى الطعام الذي يقدم إليه. وقد جعله ذلك يحمل على الطباعين إذا قرأ نصًا مطبوعًا بشكل غير واضح، وكان يزعم أن الطباعين فعلوا ذلك عن قصد حتى لا يتمكن هو من قراءة (بروفات) كتبه. ومن عجيب ما يروى عن كانط أنه كان يردد دائمًا أنه بلا أرداف. فكان يجلس على كرسي مرتفع موسد (منجد) وبعد موته تبين أن فخديه لا تحتويان إلاّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على العظام والجلد دون عضلات. وفى أواخر أيامه أصبح كانط يتنقل بصعوبة بين حجرات بيته، وفى العام الأخير من حياته، لزم حجرة مكتبه ولم يغادرها، بعد أن تحولت إلى حجرة طعام وغرفة للنوم.

وقد سبق أن قلنا إن «كانط» كان ينام سبع ساعات فى الليل دفعة واحدة. ولم يكن ينام فى النهار، بل كان يعتبر نوم الظهيرة دليلاً على الكسل. أما فى أواخر أيامه، فقد كان النعاس يغلبه منذ الثامنة صباحًا، ويستمر حتى وقت الظهيرة. ولم يعد يحكمه نظام معين فى صحوه أو منامه. فأصبح ينام بعد الغذاء ويصحو فى الليلة أكثر من عشرين مرة دون هدف معين. وقبل موته بعدة أسابيع، فقد «كانط» الوعى على حين غرة، وأصبح يتلجلج فى الكلام كأنما أصيب بشلل فى لسانه، وكان يردد دائمًا إسمى صديقين معينين من أصدقائه، وحينما كان بعضهم يحدثه بصوت مرتفع فى أذنه، كان كانط لا يجيب إلاّ مرددًا هذين الإسمين.

مات كانط ميتة هادئة بلا ألم ولا عذاب فى ١٢ فبراير ١٨٠٤م، ولم يلحظ من شاهدوا موته أى عنف أو حدة فى انفصال روحه عن جسده إلاّ أن الواقع هو أن روحه انفصلت عن عالمنا الأرضى بلا عناء ولا ألم وكأنها كانت تتوق إلى عالم آخر من الهدوء والسكون، ذلك السكون الذى افتقده «كانط» على أرض البشر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قطب عبد العزيز

البنية السردية فى مجموعة «حارس الغيوم»

لم يعد السرد مجرد حكايات الأحداث وتصوير الشخصيات ورسم ملامح الشكل الفنى، بل صار ملمحًا من اهم ملامح البنية القصصية والتصويرية لأى عمل إبداعى، فى مجال القصة القصيرة والرواية. وتعقد مفهوم السرد عند بعض المبدعين مشكلا بنية خاصة تقاس من خلالها درجة نجاح القص من عدمه. لقد فهمه البعض على وجهه الصحيح بانه الوعاء الذى يضم مستويات متعددة من التقنيات الفنية الحديثة تهدف إلى إثراء العمل وتكشف عن قدرة الكاتب فى استخدامها دون خلط. وتجاوز البعض الآخر إلى حشد أكبر قدر من الظواهر الفنية دون منطق أو معقولية، و فى كلا الحالتين برزت الحاجة لرصد و متابعة هذا المحور الفنى بالتحليل و النقد للكشف عن أبعاد تلك الظاهرة المتجددة.

فى ضوء هذا الطرح تأتى المجموعة القصصية ((حارس الغيوم)) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة لسمير عبد الفتاح لتثير هذه الإشكالية. فالبنية السردية عنده تستقيم فى مدارات معينة و تتعقد فى بعضها الآخر. ففى القصة الأولى و هى بعنوان «البعد السابع» يعتمد السرد فيها على «التكرار المنفى» فالراوى يتحدث عن صرخة عجيبة أطلقها وليده ليس لها مثيل فى هذا العالم، ويسوق الأدلة على عدم مشابهتها لأى صرخة أخرى، حتى غدت ظاهرة عجيبة تلفت الأنظار إليها، بل تدعونا للتأمل فى أشياء غامضة على شاكلتها. يقول «لم تكن صرخة تلك التى أطلقها وحيدى وهو نائم فى حضنى. نعم لم تكن صرخة بالمعنى الذى نعرفه... لم تكن صرخة بأى حال.

نعم لم تكن صرخة ألم أو استغاثة ندم. ولم تكن شكوى من شئ يمكن تحديده... لم تكن صرخة يأس ولم تكن صرخة قبول، لم تكن

الأصوات فى إبراز الحالة الشعورية التى امتزجت بالمشهد السمعى متمثلة فى تجانس الأصوات فى «ابتئاس ـ واكتراث واحتراس».

ويأخذ السرد شكلاً من أشكال الحلم عندما يكون الإيحاء أبلغ من التصريح، فى مواقف حساسة، وهنا يأتى الحلم كابوسًا دراميًا تتصارع فيه الرموز والصور والألوان فى حركة مطاردة شوكية عطشى إنها ليست رؤية للواقع بقدر ما هى صورة للذات وما يعتمل فيها من براكين مكبوتة وتجارب مطمورة وأحداث منسية تقول اليمامة ص ٢٨:

«ولما تبين الخيط من الطوق، حلمت بخيول سوداء، تصهل، وتطاردنى، ورايتنى أهيم عارية فى صحراوات ملؤها الشوك والصبار، وحين أسقط على وجهى دامية أشم رائحة التراب، وأسمع آلاف الحوافر تمرق بجوار أنفى، وتنثر الرمال على شعرى، وأطراف أظافرى، وحين أرفع رأسى، وأرى عشرات الشمطاوات المتشحات بالسواد ـ والبرص ـ يدرن حولى بخيول عجفاء صاخبة تنفث نارًا من أنوفها، ويتمنطقن بأحزمة تتدلى منها كلاب صغيرة مربوطة من ذيولها، تتعجل لحظة الخلاص، كى تأكل الأرض ومن عليها، فأحاول الفرار بوليدى الجميل».

مشهد حاشد بالصور الدرامية الفاجعة لا يصرح بالحدث ولكنه يوحى به عن طريق الحلم المزعج، فاليمامة تهيم عارية فى صحراوات ملؤها الشوك والصبار، وتسقط دامية. فعناصر الحلم.. تتكون من الخوف والسقوط والدماء والخيول السوداء، والأظافر الحادة المدببة، والبرص والنار، والكلاب المربوطة من ذيولها. إنها صورة من الذاكرة المخزونة فى أعماق نفوسنا تتسرب كلما كشف الغطاء عنها فى لحظة الحلم. فالحلم هنا أعطى للسرد حرية التعبير عن نفسه بشكل رمزى وفنى موحى بالحدث ضمناً وكأننا أمام لوحة سريالية تشف عن أبعاد ومضامين من خلال الألوان والظلال والكتل والفراغ دون أن تقول شيئاً بعينه.

وفى السرد لون آخر من الجنون. إنه جنون العقلاء الذين لا يفارقون ماضيهم ويحلمون ببقائه ثابتاً لا يتحرك، ومن هنا تحدث المفارقة بين الواقع والمثال. إن اليمامة تستنكر ما يمور فى الواقع من تغير ولذا تحاول تحطيمه فيصيح مدير الكازينو فى موظفيه حين رآها تحطم كل ما حولها: «أوقفوا هذه المرأة المجنونة..اطلبوا البوليس». تقول اليمامة «فهل كنت أرفض الجديد، أم أدافع عما بقى منك؟ لقد غيروا كل شيئ ـ فجأة ـ حولوا جنتنا المشتركة إلى صالة رقص للغلمان والخصيان وحين منعونى من الدخول لم أشعر بنفسى، ورأيتنى أحطم الأنوار الوامضة وموسيقا الديسكو الصاخبة، وأرى الشبان والغلمان يفرون من غضبى، وصاحب الكازينو يجرى إلى التليفون ويحتمى بكتلة من لحم البيتزا والشاورما وعندها شعرت بقلبى يكاد ينفجر تحت نهدى، ودمى ينزلق لزجًا دافئًا ـ بين أصابعى... لابد أننى بلغت الغيبوبة لأنى أفقت فى مستشفى». ص ٣٥ .

إن الجنون هنا موظف لكشف العلاقة بين الواقع المتغير وبين الثوابت الفردية أو بين العام والخاص. تلك الجدلية التى تشكل بعدًا موازيًا للواقع بعداً يمزج بين الجنون والرؤية النقدية. فاليمامة

صـرخـة إرادية يمكن منعـهـا أو تهذيبها...

لم يقل بابا أو ماما.. ربما كانت أقرب إلى الصرخة المكظومة الوجلة البائسة...إلخ». ص ١١ .

وهذا التكرار أفـاد السـرد من جانبين. الجانب الأول: هو التوكيد على خـصـوصـيـة هـذه الصـرخـة وتفردها مما جعل لها كياناً خاصاً تختلف به عن كل الظواهر الكونية. الجـانب الثـانى: أن هذا التكرار المنفى أتاح فرصـة لاتسـاع رقـعـة السـرد للوصف والتـبـريـر. وهذان العـامـلان من شـأنهـمـا إثراء البنية القصصية التى تعطى فرصة للتخيل والتذكر وإقامة الحوار مع النفس والتساؤل حول طبيعة تلك الصرخة العجيبة المتفردة.

وفى قصة «ما فعلته اليمامة حين تعلمت الهديل» يأخذ السرد شكل الحضور المشهدى القائم على التذكر. فالراوى يقسم القصة إلى تسع مشاهد أو لقطات كل مشهد له خـصـوصـيـتـه من حيث الدلالة، والشكل. فالبطلة تحكى ماضيها فى محطات حزينة حينا متأملة حين آخر. وفى كل مشـهـد ترى نفسك أمام تجسيم وتقطيع ومونتاج من شأنه أن يجعل المشهد حاضرًا بكل أبعاده وتفاصيله: يقول: والمشهد الأول هو مشهد وداع:

«بوسعى الآن تذكركل شىء...

بوسعى تذكر لون القطار ورائحة الضباب والمطر. بوسعى تذكر عدد النوافذ والفلنكات، وكيف لوح بيديه من نافذة ظلت تصغر وتبتعد، وكيف أنسلُ من حضنى كما ينسل الوريد» ص ٩.

فالتركيز فى المشهد يقوم على الصورة البصرية التى استعارها الراوى من السينما والحضور يتم فيهما عن طريق سرد التفصيل الدقيقة التى تجعلنا أمام الصورة وجها لوجه فالبطلة تتذكر عدد النوافذ والفلنكات، وتلويح الأيدى. وحركة القطار الذى يبتدع فتصغر الصورة شيئًا فشيئًا وتبتعد كأننا أمام مشهد سينمائى حزين فضلاً عن الروائح والضباب والمطر وكلها مصاحبة للمشهد القصصى المؤلم.

كـمـا يسـتـدعى هذ الشكل البـصـرى - على مـسـتـوى البنية التحتية - إيقاعًا حزينا مؤلمًا يتجاوب مع أصداء الشكل وانفعالاته وهى رؤية ملازمة لكل المشاهد كما سيتضح فيما بعد.

فى المشهد التالى فى القصة ص ٢٠، يتم التركيز على الإيحاء الصوتى وتوظيف التقطيع وترجيع الصوت وصداه فى حضور المشهد القصصى للإيحاء بأبعاده الجمالية والنفسية تقول اليمامة:

وفيه لم يكن الدخان طفيفًا، حين رأيت مقلتيه تبتعدان وتختفيان عن ناظرى، لكنى سمعت صرخة مكلومة تتردد فى ظلام كبدى. ربما كانت لقطة تموء، أو لنمر يحتضر:

- أحمـ... ا... ا.. د... ماد... ماد!

صـوت يداخله العـويل، فـيـه ابتئاس، واكتراث. واحتراس وفيه منى».

فالرؤية الجمالية فى المشهد تقوم على نخيل تلك الصرخة الملكومة وكيف تحولت فى وعى الراوية من مـايشـبـه مـواء القطط وصوت النمر عند احتضاره إلى كلمة تدوى فى الأسماع باسم أحمد. فتأتى مجزأة يتردد صداها فى الآفاق فى مقاطع صوتيه أشبه بالرنين، فـضـلا عن إسـهـامـات

ليست مجنونة ولا نصف مجنونة ولكنها مغيبة فى حالة وهم فى حالة انفصام - ليس نفسى - ولكنه واقعى وتلك هى المأساة. أن الواقع تحول إلى رؤية ممسوخة تحول إلى صالة لرقص الغلمان و الخصيان فأيهما المجنون وأيهما العاقل؟!

وفى قصة الورم ص٩٣ يوظف الراوى «الوَهم» ليكشف عن كاتب يتوهم «بأن سبابته اليمنى متورمة بشكل لا يطاق وتكاد تنفجر تحت ضغط الدم.. وأن كرة من الرصاص تشد يده إلى الأرض بخيوط لا يراها، لكنه يحسها فى ثقل جبال العالم ويستدعى صديقه الطبيب على وجه السرعة، وحاول الطبيب أن يرى الورم ولكنه يراوغ ويتهرب وبحيلة كان يفعلها مع الأطفال سحب يمنى صديقه فلم يجد شيئًا.. فما كان من الطبيب - بعد الحاح المريض بأنه يصدقه - إلا أن استل سكين المطبخ. وقطع إبهام صديقه الكاتب والقاه فى سلة القمامة. وقبل أن يغلق الباب خلفه استدار إلى صديقه الذى اعتدل على مكتبه فرحًا متألقًا وقال: الآن تستطيع أن تكذب».

وهذه الحالة تسمى فى علم النفس بالخداعات والهلاوس فالخداع (Illusion) سوء تأويل للواقع - وهو إدراك حسى خاطئ ويرجع إلى عوامل ذاتية نفسية وهذا الخداع غالبًا ما يؤدى إلى الوهم. «١»

و السؤال هل افاد السرد من هذا الوهم الذى إتكأ عليه الراوى فى قصته؟

لا شك - كما أرى - أن السرد هنا اكتسب بعدًا فنيًا على جانب كبير من الأهمية لأنه فتح بابًا للتخيل وخاصة فى الجانب السيكولوجى من الفرد فى رؤية الأشياء و إدراكه للأحداث فضلًا عن اكتسابه أرضًا جديدة فى رقعة السرد تضاف إلى مستويات أخرى عديدة. فتمتد الرقعة السردية على مستوى البنية كشفًا وثراء وعلى مستوى التوظيف ظاهرة ذات أبعاد وعلى مستوى المعرفة تعيد إلى ذاكرتنا فكرة وسائل المعرفة وهل هى حسية أم عقلية؟ ومدى صدق كل منهما.

إن الوهم هنا لا يؤدى إلى التشكيك ولكن فى إعادة النظر فى مألوفنا الحياتى فهو نافذة للحوار والجدل والتفكير وأن كل شيء فى حياتنا قابل للمراجعة.

تداخل الأزمنة: فى قصة «القرين» ص ٦٥ نرى السرد وقد أخذ مسارات متعددة تداخلت فيها الأحداث والأزمان. فالراوى يحكى عن صديقه إبراهيم الدومينى، وقد وصله تلغراف لحضور جنازته وما كاد يمسك هذه الورقة فى حجم الكف التى بللتها الأمطار والدموع حتى هب من حلمه الكوبوسى الكبير وصار يعدو بين المزارع لحضور جنازة صديقه الذى رافقه فى الحرب وحمله جريحًا بين الموت وعاش معه أهوال الغربة. هو الآن يمسك بالتلغراف ويتذكر - وهو يسير بين المزارع والحقول متوجها لدفن إبراهيم الدومينى فى قريته فيرى نفسه وهو زاحف على بطنه صديقه والانفجارات من حوله تهيل الرمال وتفتت الحديد والأكباد. يتذكر هذا ويحكى لنفسه: «لم يكن أمامنا إلا أن نزحف إلى القناة ونعبرها دون أن نحدث صوتًا أو يدركنا صبح بينما المجنزرات من حولنا تهدر فى غضب ساحق وتسوى كل شيء بالأرض. لم يكن صدفة أن يدفن زملائى تحت الرمال، أو تتطاير أجسادهم كاليمامات، ولكن الصدفة أن أسمع إبراهيم الدومينى على

الكلام والهمس - عبدالحميد: ساعدنى، أصبت!»

وحدوه.. البقاء لله.»

تتكاثف الحلقات وتتداخل الأحداث والأزمان كلما اقتربنا من نهاية القصة حتى لا نشعر - أحيانا - فى أى زمن نحن.

«نعم لم أكن أضرب الماء بذراعى أو أركله بساقى لكنى كنت أضرب الموت، وأقاوم الفناء والعدم وأختبر قدرتى على الانخراط والإيثار وأعرف أن أفضل أيامنا لم نعشها بعد.

- وحدوا الله - وحدوا الله.»

لقد ظل صوت إبراهيم الدومينى بآيته من الماضى وهو يشارك فى دفنه والناس تهيل على فتحة قبره التراب «من بعيد أتانى صوت إبراهيم سماويًا مستجيرًا - عبدالحميد إنقذونى دفنونى ياعبدالحميد.. انقذ إبراهيم... فجريت نحوه كالمجنون مقاوما عجزى وعثراتى وبكفى رحت أحضر قبره وكل أملى أن أدرك آخر أنفاسه قبل أن تنقطع...امنعوا هذا الرجل ..ارفعوه..جرجروه

- عبد الحميد دفنونى يا عبدالحميد..دفنونى وأن أصرخ كالمجنون وحين حاولت أن أعود إليك حملونى عن الأرض وعاملونى بخشونة من يجب أن يفرق بين النور والنار»

ويحكى إبراهيم الدومينى للراوى عن أهوال القبر وما لاقاه من عذاب ويأتى صوته مختلطًا بصوت الحرب وتتداخل الأزمان والأحداث بين الماضى والحاضريين الدنيا والقبر بين عالم الأحياء والأموات فى جو سحرى فانتازى مشحون بالمشاعر المختلطة بالحزن والبكاء والتأمل والفجيعة.

إن الراوى هنا فى هذه القصة لعب بفكرة الزمن فبنى نسيج قصته من أزمان متداخلة ليخلق منها زمنًا نفسيًاخاصا موازيًا لكل أحداثها وأزمانها

* وهكذا نرى السرد عند سمير عبد الفتاح فى كل قصة يأخذ بعدًا جماليًا وفنيًا وتأمليًا يحتاج إلى إعادة النظر والقراءة أكثر من مرة، وهو بهذا يعطى ثراءً فى مجال الرؤية والشكل ويتيح للقارئ أن ينطلق إلى خيال أرحب وأكبر دون ملل أو رتابة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى الكحلاوى

قراءة نقدية فى ديوان قوة الحقائق البسيطة

كان الشعر فى العصر القديم ديوان العرب وكان الشاعر بمثابة الفارس المنتظر فلقد اختلفت الرؤية وذلك لأن القارئ قد اغترب عن الشاعر نتيجة للغموض أحياناً أو نتيجة للنثرية أو نتيجة للسطحية مما أفقد الشعر بريقه ومصداقيته ومن هنا ترك القارئ الشعر واتجه إلى مجالات أخرى ونحن الآن بصدد مناقشة ديوان «قوة الحقائق البسيطة» للشاعر عزت عامر. وهذا الديوان قد صدر جزء منه من قبل فى فترة أواخر الستينيات بعنوان «مدخل إلى الحدائق الطاغورية» (١) ثم بعد ذلك تم وضعه فى هذا الديوان حيث يحتوى القسم الأول على «قوة الحقائق البسيطة» ثم القسم الثانى وهو يشتمل على مدخل الحدائق الطاغورية (١) ومدخل إلى الحدائق الطاغورية (٢) والديوان به بعض الرؤى والأخيلة الجديدة التى تميز الشاعر حيث انه يعيد صياغة الواقع بطريقة جديدة يحاول أن يرفض هذا الواقع فيصوره لنا بمصداقية حيث الرعب والخراب والدمار فى هذا العالم الملئ بالإحباطات والمعايير المقلوبة ولنأخذ مثلاً على ذلك من قصيدة «رجسة الخراب» حيث يقول:

هذى مدائن الخراب
تستنزف اللعنات والترهات والإجداب
بسجونها الدفينة العقيمة الرحاب
بدورها وسوقها وساكنيها
لاهثين بالقشيب من الثياب
بالراحة المسلوبة المصلوبة بالنعيب
أنامتها أيدى الجان مذ كان سليمان الملك
تخاطب الجبال تستجديها ترهبها
وريح مربطها شبق

....

......

وهذا الديوان يعتبر نموذجاً لحياة الإنسان المعاصر الذى تقهره الظروف ويحاول أن يهرب من هذا الواقع فلا يستطيع الهروب فيقف حزيناً باكياً يتأمل هذا الواقع ويرصده لنا. ولقد نجح الشاعر فى تصويره لهذا الواقع من خلال الرؤى

والأخيلة الجديدة التى تميز الشاعر عن غيره حيث يقول فى قصيدة «رجسة الخراب»

حضنت دموعى بثياب الليل وذهبت
للبحر الميت شيعت دروبى
ودفعت فى حقوتى
ردائى القديم وانطلقت
لرجسة الخراب
فصمتها الفصيح خير دار
وجدبها الترحال

ولقد كان الشاعر موفقًا فى اختيار عنوان هذا الديوان حيث انه يريد أن يقول لنا كيف تكون الحقائق البسيطة صعبة ولها قوة وقدرة على تغيير الواقع بصفة عامة، فنحن نعيش فى عالم تملؤه الرغبات والشهوات وتسوده الصراعات، وهويصورهذا العالم بل يعريه ويفضحه أمامنا فيقول فى قصيدة «قوة الحقائق البسيطة»:

أعرف قوة الحقائق البسيطة
عندما تدمر فى الغروب
مايخفيه المزيفون طوال اليوم
إذ تنهار العروش وتتحطم
التيجان الكاذبة على الرؤوس
لمجرّد همهمة الشعب
لمجرد توهج الغضب
فى عيون الأطفال أمام اللهب
القادم من سماء الأغراب
أعرفها فى حب الطفل اللامحدود
لتلك الأم التى تناضل
بين قسوة الأشياء والسلطات

ونجد أيضاً فى هذا الديوان نوعاً من أنواع الضياع وفقدان الذات وعدم الشعور بالأمان والاطمئنان إلى هذه الحياة حيث يقول فى قصيدة «ماتبقى من الموت»

يولد ليموت
وأينما تتجه الأجيال
تتناثر بعيداً فى الفضاء الرحب الحزين
لا الجدال..ولا التكتل..ولا حتى الموت
يمكن أن يصنع الحل فى الطبيعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

....

تكدّست الجماجم فى المتاحف العامة
والانسان الذى رحل حقاً
الجدير بالتكريم
لم يعرفه أحد

وبعد ذلك يحاول الشاعر أن يصرخ ولكن يصرخ فى صمت فحينما يحاول أن يقول لا فلا يستطيع أن يقول ومثال على ذلك قصيدة الزمن فيقول:

أخذوا اللغة والنور الساطع
أردية الخروج وأزهار نمت فى صمتهم وتفرقوا
وشجرة غريبة عنا جميعاً
تطاولت عند مفترق الطرق
لا الريح تهزمها ولا تراكم الاحجار

وهناك بعض القصائد فى هذا الديوان تمتاز بوجود الوزن والموسيقى الداخلية، وأيضاً هناك بعض القصائد الأخرى غير الموزونة، أوقد تخلو من الموسيقى الداخلية ولكنها تمتاز بالحس الواقعى.

وأيضاً قد نجد فى بعض أجزاء هذا الديوان أن القصائد تشبه القصة أو الحكاية ولناخذ مثالاً على ذلك من الكتاب الأول الدخول إلى الحدائق الطاغورية.

ويقول فى قصيدة رقم ١٦:

حمل العامل المعول وخرج مبكراً
لقد نسى تماماً كيف تمارس الحياة
مع الضربة الأولى شعر بقسوة الأشياء
ورد تحية الشمس بزفرة
على جسده شعر «بالقطران» المهلك
وأحس كمن تحترق داره

وهناك بعض المآخذ التى يمكن أن تؤخذ على الشاعر، وهى عدم توظيف اللغة او صياغتها صياغةً جيدة حيث أنه جمع بين اللغة

الفصحى واللغة العامية فى مزيج لا يحمد له على الإطلاق. وأتخيل أنه لو فعل ذلك فى القصة لكان أفضل ومثال على ذلك:

دقة فى البطن
دقة فى الرأس
وترتفع الخشبة ويهلل الجمهور

وأيضاً الميل الى التغريب: حيث أن القصائد تبدو وكأنها قصائد أجنبية قد ترجمت الى العربية، وهذا يبدو واضحاً فى مقاطع كثيرة من قصائد هذا الديوان.

وأيضاً الغموض: حيث أن الشاعر استعمل أسلوب الغموض فى قصائد كثيرة من هذا الديوان فيصل فى بعض القصائد إلى حد الإبهام. وبالتالى يصبح هناك فجوة مابين الشاعر والمتلقى.

وفى النهاية نجد ان الشاعر استطاع أن يعبر عن رفضه للواقع والثورة عليه خاصة عندما يقول فى قصيدة «صوت صارخ»:

أنا لست النبى لست أنا إيليا ولا المسيا
لكنى أنا الزارع تحت الطل الزهرات الجافة
اربيتى شجوب الفجر ببطن الأرض
وغسولى الطيب بحجر الأردن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات
دوريات

حياة المنابر الثقافية وموتها

لعل كل الأشياء كما تولد، فإن مصيرها مهما طال بها الأجل إلى الموت والفناء، تلك هى حالة كل الكائنات «الإنسان، النبات. الحيوان»، بل إنها أيضًا حالة الحضارات التى تقوم هنا وهناك، ثم تبدأ حياتها بعد الازدهارفى التحلل والتدهور حتى ينتهى وجودها وتدخل صفحات التاريخ.

وربما قدر الإنسان فى تلك الدورة يكون هو الحزن على الفناء والتلاشى بوصفه العقل الواعى فى الوجود كله، وذلك على الرغم من معرفته المسبقة، أن النهاية محتمة والفناء والتلاشى محتمًا، لكن لابد له من تجرع ذلك الكأس الذى لا فرار منه.

مر فى عقلى تلك المشاعر المتداخلة، عندما تلقيت أنباء إعلان وفاة منبر من أهم المنابر الثقافية، بل لنقل إنه أهم منابرنا الثقافية والأدبية فى النصف الأخير من القرن العشرين، وهو منبر «مجلة الآداب» اللبنانية التى ظلت تصدر منذ عام ١٩٥٣، وحتى مطلع هذا الشهر، عندما أصدر صاحبها ورئيس تحريرها د. سهيل إدريس ذلك النبأ على صفحاتها فى سطور سوداء، كان ينعى بها الآداب، لكن كلماته الباردة التى نزلت على رأسى كانت تنعى جيلى، بل ربما ثلاثة أجيال استطاع ذلك المنبر أن يقدم أفرادها بإنتاجهم الأدبى والإبداعى والثقافى بحيادية تامة. وأنا واحد من ذلك الجيل الذى تعرف على الآداب فى البداية على أرصفة سور الأزبكية منذ أوائل الستينيات، عندما كنا نشترى العدد الذى سبق قراءته بقروش قليلة، وكان حرصى على جمع أعداد الآداب بوصفها المجلة التى أرى نفسى على صفحاتها، وما كنت أقدر أننى سأصبح كاتباً فى الآداب فى غضون سنوات قلائل، حيث كان وصولنا إلى الآداب فى بيروت، عبر صندوق البريد، مثلما نلتقى سهيل إدريس أو نتعرف عليه شخصياً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكما كان احتفاؤنا بالآداب، كان احتفاء الآداب بأسمائنا الغضة المتوثبة وبأعمالنا الأدبية. وسرعان ما كان الواحد منا يرى اسمه مطبوعاً ضمن كتاب المجلة وعلى غلافها بنفس الحروف لا تمييز بين شاعر كبير مثل **مهدى الجواهرى أو بدر شاكر السياب** وبين شاعر صاعد فى ذلك الوقت مثل **بدر توفيق أو محمد أبو سنة، أو محمد عفيفى مطر** ولا فرق بين قاص كبير مثل **يوسف الشارونى، ويوسف إدريس أو حنا مينه أو أبو المعاطى أبو النجا**، وبين آخر صاعد ومتوثب مثل **إبراهيم أصلان أو سليمان فياض وعبد الوهاب الأسوانى، ويوسف القعيد، أو جمال الغيطانى أو مجيد طوبيا أو وليد إخلاصى أو عبد الرحمن الربيعى** وهذا ما كان يجرى أيضاً على الكتابات الفكرية النقدية المختلفة للمعداوى ومندور وآخرين من الصاعدين أمثال: **رجاء النقاش. وسامى خشبة، وصلاح عيسى، وغالى شكرى، وإبراهيم فتحى، وصبرى حافظ، وأحمد محمد عطية** وربما ذلك هو ما جعل جيلى يجد شهادة ميلاده الأدبية على صفحات مجلة الآداب قبل أن تزاحمها عشرات المجلات التى صدرت بعد ذلك وتوقفت ربما بلا إعلان وفاة أمثال: مجلة (المجلة) و(الفكر المعاصر)، و(الشعر) و(الطليعة)، و(الكاتب).....

مجلة الآداب باختصار جاءت لتحمل الحساسية الجديدة فى الأدب العربى يتجاور فيها كل كتاب العربية من بغداد إلى دمشق، إلى عمان إلى القاهرة، وبيروت، والمغرب والجزائر... ظهرت معبرة عن انطلاقة الشعوب العربية فى مرحلة التحرر الوطنى بعد الحرب، وتبلور على صفحاتها ما عرف فى ذلك الوقت بالشعر الحديث. وظهر على صفحاتها عشرات الشعراء أمثال **صلاح عبد الصبور، وأحمد عبدالمعطى حجازى وعلى أحمد سعيد ونازك الملائكة والسياب أو البياتى وبلند الحيدرى وسعدى يوسف ومحمد أبو سنة، ومحمد عفيفى مطر وفاروق شوشة وحسب الشيخ جعفر ومحمد مهران السيد، وسامى مهدى ومحمود درويش وسميح القاسم، وأمل دنقل وحسن طلب، ووفاء وجدى، وعبد المنعم عواد يوسف، وكمال عمار، ومحمد على شمس الدين، وعبد العزيز المقالح**.... باختصار شديد كانت الآداب منبراً يختص بالجديد، فى الوقت الذى كان يلاقى الجديد ذلك النكران والتجاهل وتدور حوله المعارك خاصة فى مصر (معركة الشعر الحديث عام ١٩٦٤) التى هاجم فيها الشعراء التقليديون الشعر الحديث واتهموا الشعراء الذين يكتبون الشعر الحديث وعلى رأسهم **صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى**، بأنهم قرامزة وشعوبيون....

فى الحقيقة إن منبر مجلة الآداب، بل ودار الآداب نفسها كانت تحمل نبض العصر، فلقد بادرت دار الآداب بنشر أشعار **لوركا، وأراجون وبابلو نيرودا وإيلوار** بل نشرت كتب **كولن ولسن وفرانزفانون وليم فوكتر** فضلاً عن كتب **ريجيس دوبريه**.. ثورة فى ثورة، ودفاعاً عن الثورية. كما نشر لـ **جارودى** كتابه الشهير ماركسية القرن العشرين الذى صدر أبان ثورة الطلبة ١٩٦٨ بالإضافة إلى الاهتمام بمؤلفات **چان بول سارتر** الوجودية وكانت إصدارات دار الآداب فى تلك السنوات بمجلتها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نماذج من أغلفة الآداب

الآداب يمثلون للمثقف العربى أهم نافذة حضارية وثقافية على العالم كله إبداعاً وفكراً فى وقت كانت مثل هذه الكتب لا تجد من يتحمس لها أو لنشرها فى العواصم العربية ، لكن د. سهيل إدريس، وزوجته د. عايدة مطرجى، كانا يحملان مصباح الثقافة للقارئ العربى الذى يجد لدى إنتاج دار الآداب ملاذه ربما الوحيد.

والمؤكد أن ما ساعد على ذلك شخصية سهيل إدريس صاحب الرواية الشهيرة التى اعتبرها النقاد ضمن روايات الصدام الحضارى، وكانت بعنوان «الحى اللاتينى» والتى صورت حياة بطلها - الكاتب - فى باريس أثناء فترة الدراسة والتحصيل وكم الدهشة التى كانت تصيب بطلها أثناء احتكاكه بالغرب فى أهم عاصمة من عواصمه «باريس»، واعتبرها النقاد توازى رواية توفيق الحكيم «عصفور من الشرق»، فى احتكاكها بالحضارة الغربية.

كانت كلمات سهيل إدريس فى العدد الأخير واضحة - إن الآداب ستتوقف عن الصدور بسبب المنافسة التى تواجهها من المجلات الأخرى، وما يجرى على الدار من خسائر لا يمكن تعويضها...

وإننى أظن أن رسالة الآداب المكثفة التى كانت توصلها للقراء فى سنوات الخمسينيات والستينيات تسربت - رسالة التنوير - إلى مختلف المجلات، بل عشرات المجلات الأخرى التى تصدر فى عواصم العالم العربى المختلفة، وأصبحت تصل بصورة أو بأخرى، بل بوسائل متعددة ومنابر متعددة، حتى أصبح سهيل إدريس يرى أن أداء المجلة التى لم يعد القراء فى العواصم المختلفة فى حاجة إليه ذلك الأداء المشهود، والذى كان ينتظره القراء، ويسارع الكتاب إليه كى يصلوا للقراء عبر صفحات الآداب، لم يعد موجوداً وبنفس الإيقاع. لكننى أقول إننا لم ننس دور مجلة الآداب ولا دار الآداب وأنها وسط ذلك الركام من المجلات، أصبحت مثل الأب العجوز، وليس علينا إلا الإشادة بدور ذلك الأب ونتمنى من الأبناء أن يؤدوا الرسالة التى قام بها الأب، بل يجب أن يؤدوها بأفضل منه وفق احتياجات العصر ومتطلباته، فتلك هى رسالة المنابر الثقافية فى كل الأزمنة.

شمس الدين موسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكريم عبد القادر القط في المجلس الأعلى للثقافة

نذر عمره لرعاية المبدعين، وسكب طاقته الخلاقة فى احتضان الموهوبين، فامتد به عطاء موصول من الود الحقيقى، والألفة الغامرة من نفوس هؤلاء الذين إن تتوفر إمكاناتهم الإبداعية، ويحتاجون لسماع كلمة طيبة. بهذه الكلمات الخلابة المحملة بود وحب الأصدقاء، افتتح صلاح فضل ندوة تكريم عبد القادر القط، أستاذ الأدب والنقد، بكلية الآداب جامعة عين شمس، والتى أقيمت يوميّ السبت والأحد، الخامس والعشرين، والسادس والعشرين من نوفمبر عام ٢٠٠٠، وكان مقرها قاعة الندوات بالمجلس الأعلى للثقافة.

يعد **عبد القادر القط**، من أبرز نقاد النصف الثانى من القرن العشرين، وقد قدمت أعماله النقدية، مثالاً عاليًا من الأستاذية الرفيعة، التى وجهت حركة الدراسات النقدية، والإبداع الأدبى فى مصر والعالم العربى نحو التقدم والحضارة.

ولد عام ١٩١٦، وتخرج فى كلية الآداب جامعة القاهرة، وعمل أمينًا لمكتبتها لثمان سنوات، حصل على الدكتوراه فى لندن عام ١٩٥٠، وعمل فى وظائف كثيرة بجامعة عين شمس، حتى صار عميدًا لكلية الآداب، تولى رئاسة تحرير دوريات أربع، هى: الشعر، المجلة، إبداع، السينما والمسرح.

شهدت ندوة التكريم كوكبة من الأساتذة الجامعيين، والمبدعين، والنقاد، والمثقفين، وطلاب العلم، الذين احتشدوا لتكريم أستاذ، معلم، وزميل، وصديق، يجلونه ويحبونه، كان شعورهم جميعًا، أنهم يكرمون أنفسهم عندما يكرمونه، ساد جو من الألفة، والود بين الحضور، لقد كانت الندوة مناسبة عظيمة لالتقاء فنى، وثقافى، وأدبى رائع، كان هناك حرص من قِبَلْ عدد كبير من المبدعين، والنقاد، والصحفيين، يمثلون تيارات مختلفة، على

الحضور، كما حرصت على الحضور أسرة اللغة العربية، بكلية الآداب جامعة عين شمس بكاملها، التى فقدت واحداً من افرادها، وهو الدكتور يحيى عبد الدايم، الذى توفى قبل أيام من الاحتفالية.

بدأ صلاح فضل التكريم، بكلمة افتتاحية أشاد فيها بجهود القط فى مجال النقد، بدوره فى الأخذ بيد كل متعثر، وإضاءة الطريق أمام كل ضال، ثم تحدث عن أهم مؤلفاته، التى تعد محطات مهمة على طريق المشوار النقدى، منذ النصف الثانى من القرن العشرين، فقال: «اكتشف منطق الوجدان عندما وضعه عنواناً لأهم كتبه، فاستطاع أن يضىء بها منطقة النقد، كان نموذجاً جسوراً فى كسر عزلة الأساتذة الأكاديميين، حيث انفتح مع ألوان أخرى من الإبداع المتصلة بالسينما، والتليفزيون، وحتى الرياضة».

ثم تحدث جابر عصفور، رئيس المجلس الأعلى للثقافة، راصداً مساراته النقدية، فقال: «إنه بدأ حياته النقدية بالتراث، واشتغل فى رسالة الدكتوراه، على مفهوم الشعر عند العرب. تعرض للنقد القديم، وأتقنه، ثم انتقل إلى آفاق العصر الحديثة، يضرب بأسهمه فى كل مجالات الإبداع العالمى، ثم أشار عصفور إلى سمات المشروع النقدى وخصائصه عنده، حيث شكل مشروعه النقدى من التراث العربى، بالإضافة إلى الآداب العالمية، اتسم مشروعه بالانحياز الدائم إلى الجديد الأصيل، حيث كان مدافعاً قوياً عن حركة التجديد فى الإبداع الشعرى، ودافع عن حرية الشاعر المبدع، فى التحرر من الجوانب التقليدية، فهو يحمل صفة الناقد الحريص على التأصيل، وله مقالات انحاز فيها إلى القديم من ناحية ومن ناحية أخرى، ظل يعانق الجديد، فكتب مقالات تحدث فيها عن الرواية المصرية، التى كانت تهاجم الرومانسية، وتبحث عما بعد الرومانسية، فربط الخاص بالعام، فأمام كل ظاهرة جديدة فى عالم النقد، كان يشغل بالبحث عن ملامح خاصة بهذه الظاهرة، ويحرص على عدم فرض المصطلحات المستوردة على الآداب العربية.

ويستكمل عصفور هذا الرصد بقوله: «نحن نذكره بأنه أول ناقد عربى يهتم بالمسلسل التليفزيونى، والدراما التليفزيونية، ترجم لكتاب كبار، امثال وليم شكسبير، الذى ترجم له (هاملت) و(ريتشارد الثالث). كما ترجم رواية (صيف ودخان) لـ تنيسى ويليامز، وقام بترجمة مجموعة قصصية لـ بوشكين.

ولم ينس عصفور كعادته أن يطعم كلماته ببعض الحكايات الطريفة، التى حدثت للدكتور القط، وشهدها معه، فمما روى، قصة استدعاء النيابة لكل من عصفور والقط بسبب الضجة التى حدثت حول رواية (وليمة لأعشاب البحر) لـ حيدر حيدر، فى الشهور الماضية، وبدأ وكيل النيابة التحقيق مع القط، وبدأ القط يتحدث، وبعد دقائق من سماع أقواله، إذا بمحقق النيابة يتحول إلى تلميذ يتلقى درساً فى النقد الأدبى، من الأستاذ! إلى هذا الحد هو مؤثر فى غيره، تأثيراً ينبع من حب وإيمان بالعمل الذى يمارسه. وفى نهاية كلمته، قام عصفور، بتسليم القط درع المجلس الأعلى للثقافة، وسط تصفيق حاد من الحضور.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم يتحدث القط مبلورًا ما قيل عنه، قائلاً: أهم ما أعتز به هو الميل إلى الجديد، وإلى الأجيال التى تحمل شعلة الحضارة الجديدة، على الرغم من أن الدكتور صلاح فضل، يقول لى دائمًا عندما يرانى: «يا عدو الجديد». لقد أمضيت أربعة وعشرين عامًا رئيس تحرير بعض المجلات، عبرها قدمت كثيرًا من شعراء الحداثة فى مجلة إبداع، فى الوقت الذى لم يكونو يستطيعون نشر شعرهم فى باقى المجلات.

ثم تحدث عن الأزمة فى العلاقة بين المبدع والمتلقى، فقال: هناك أزمة ثقة بين مبدعى الحداثة، ومتلقى الحداثة، وسبب ذلك هو المصطلح، فإذا كانت غاية المبدع هى التواصل مع المتلقى، فلابد أن يراعى ذلك، وأن يراجع نفسه، حتى يصبح أدبه قابلاً للتواصل، وبخاصة فيالأعمال الكبيرة التى يخطط لها مسبقًا، فالأزمة تنبعث من أن القارئ» يبذل مجهودًا كبيرًا فى قراءة النص، ليفهم جمالياته، والمبدع يسيء الظن بالقارئ»، ولا يعرف من هو المتلقى.

أما عن غيبة التقييم النقدى للعمل الأدبى، وما لهذا التقييم من أهمية قصوى، من أجل دفع عجلة الحركة النقدية فقال: إن غيبة التقييم تضر بالحركة النقدية وبالمبدعين، لأنه يختلط أصحاب المواهب بغير الموهوبين، فمن مهمة الناقد الحصيف أن يأخذ على عاتقه أن يقيم جسرًا بين النص ومتلقيه.

بدأ القط حياته الأدبية شاعرًا، بهذه العبارة استهل الدكتور كلمته التى تناول فيها الحياة الإبداعية لـ القط، وذلك من خلال تحليله لقصائد كتبها فى أول ديوان له من الشعر الوجدانى (طبع عام ١٩٥٠)، بعد أن عاد من بعثته لدراسة الدكتوراه فى إنجلترا فقال: برغم أهمية قصائده من الناحيتين الفنية والموضوعية، لم يظفر ديوانه بدراسة نقدية واعية، فقد استطاع مؤلفه أن يتطور فى حدود الإطار الشعرى الموروث، بلغة الشعر، ومعانيه، وأوزانه وموسيقاه، تطورًا واسعًا، بحيث يصبح قادرًا على تسجيل واقع أمته فى هذه الفترة الحرجة من تاريخها، فترة الحرب العالمية الثانية، فى نغم عذب فيه كل مقومات الشعر الجيد، موضوعًا وفنًا.

ثم استعرض عبد الرحمن أهم قصائد الديوان، وهى: «لن أنام»، و«عراقة»، و«إنطلاقة»، و«مثَّال»، قدم تحليلاً نقديًا رائعًا، كشف لنا من خلاله عن القيمة الفنية لهذا الشعر فقال: ومن الناحية الفنية نجح الشاعر فى أن يخلص أشعاره من (الطرطشات العاطفية) التى تزحم قصائد الشعر الحديث، وأن يقترب بفنه من الواقع الذى راح يصوره فى (رومانسية جديدة) تدل على أن الشاعر الجيد يستطيع أن يرقى بالتجربة الشعرية، بصرف النظر عن الإطار الفنى الذى يصوغ فيه قصائده.

قام عبد الرحمن باجتزاء أبيات من بعض قصائده ليقدم لها دراسة، تكشف عن طبيعة هذا النغم الفنى، فيقول مثلاً عن قصيدة «عراّقة»، أن الشاعر استطاع فيها أن يغلف دعوته الواقعية بقدر غير قليل من العاطفة، فكانت ما أسماه بـ (الرومانسية الجديدة)، أما قصيدة «لا أنام»، فهى تدل على وعى بالمشكلات والقضايا التى خلفها الاستعمار الغربى فى مصر، وقصيدة «إنطلاقة»، دعوة للمخاطرة، وهى مخاطرة غايتها استكشاف

المجهول، وأخيرًا قصيدة «مثَّال»، التي قال عنها أنها تعد نموذجًا للطريقة المثلى في توظيف الأساطير القديمة في الشعر، فقد اتخذ فيها من فلسفة أسطورة «بيجماليون»، موضوعًا لقصيده به، يقول عبد الرحمن: «يغرينا بالوقوف عند هذه القصيدة أمران: الأول: أنها من أنجح قصائد الشعر الوجداني في استغلال الأساطير القديمة، واتخاذها معادلاً موضوعيًا لقضايا ومواقف معاصرة من ناحية، وأنها تستوعب مقومات شعر الشاعر الفنية، والشكلية من ناحية أخرى، والثاني: إن أبنية القصيدة المختلفة: الشكلية، والفنية، ولغتها الخالقة للأحداث، وصراعات الأفكار والمواقف فيها، قد جعلت منها تعبيرًا دراميًا خالصًا، تتقابل فيه المواقف، وتتناقض المشاعر، وتنمو نموًا مطردًا يبلغ ذروته في رفض الفتاة للتمثال، ونهايته في تحطيمها له، وتمرد صانعه على عالمه الرومانسي على الرغم من عودته إليه.

في الفلك الشعري نفسه، دار حديث كل من إبراهيم عوض، وحافظ المغربي، حيث تناول الأول ديوان القط «ذكريات الشباب» الذي يصفه عوض بانه القديم الذي يحمل في طياته الجديد، اما الثاني، فقد تناول توظيف الصورة في الشعر عند القط، وتوصل إلى نتيجة مؤداها أن شعر القط قد خلا، أو كاد، من التجريد، بوصفه وسيلة من وسائل تشكيل الصورة في شعر غيره من الرومانسيين، كـ علي محمود طه، والهمشري، والشابي، وهذا يجعلنا نقول إن عالم القط التصويري أقرب إلى المحسوسات منه إلى المجردا التي يدركها الذهن لا الحواس، لذلك برزت في شعره في مجال التشكيل بالصور المحسوسة (البصرية والسمعية والشمية واللمسية والحركية).

أما عبده الراجحي، فقد طرح باب الترجمة عند القط من منطلق علم اللغة التطبيقي، مشيدًا بدور الترجمة الحيوي في حركة المعرفة والاتصال، فهي تفجير لطاقات الأمم، وأنموذج إنساني لا يتخلف عن عصر النهضة، والترجمة الآن علم له نظرياته وأدواته ومناهجه فقال: الترجمة قراءة حقيقية للنص، ومعايشة وتذوق، ثم نقل الأثر من اللغة الأولى إلى اللغة الثانية، والدكتور القط يعطينا مثالاً لهذا الاتجاه في الترجمة، ثم تحدث عن أنواع الترجمة وقال إنها دلالية، ودقيقة، وآلية، ثم إتصالية، والأخيرة أقرب الأنواع إلى الدقة، وهي نفسها التي تنتمي إليها ترجمات القط.

أما عفت الشرقاوي، فقد أثار موضوعًا آخر، وهو نقد النقد في مصر، مشيرًا إلى جهود الدكتور القط في محاولة تجاوز أزمة الاغتراب المنهجي التي عاناها كثير من معاصريه من الأدباء والنقاد، فكانت أستاذيته في هذا المجال، مثالاً لحب الجمال، وعشق الحياة، والإيمان بكرامة الإنسان، والإدراك الذاتي للوجود، فقال: لقد جاوز القط أزمة الاغتراب الثقافي عن المكان، أي التبني المطلق للمصطلح الغربي، في أسس النقد الأدبي وتصوراته الأولية، الذي وقع فيه كثير من النقاد المعاصرين، ولا يزالون يفعلون، حيث غابوا عن الموقع الحضاري للأمة بمعالمه المكانية، وسياقها الثقافي، كما تجاوز الدكتور القط أزمة الاغتراب عن الزمان، أي العصر، ونعني به الوقوف المتجمد عند قيم التراث الثقافي، وأدواته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المحدودة فى الفهم والتحليل، كما وصلت إلينا عن السابقين دون تجديد.

ثم أشار الشرقاوى إلى تأثيره العميق فى تلاميذه ومريديه، فمنحهم قدرة متجددة على قراءة الأدب الحديث، تتسم بطابع تكاملى، لا ينفصل فيه التحليل الجمالى للفن الأدبى، عن روح الالتزام الاجتماعى برسالة الأدب، ودور الأديب من أجل تعميق الإيمان بقضايا الإنسان. كما أشار إلى الدور الذى قام به القط من أجل تجاوز أزمة الجدل المنهجى حول رسالة الأدب التى ظهرت فى تلك الفترة، والتى ترتب عليها انقسام بين رواد النقد الأدبى فى مصر، وساعد على ذلك انفتاح ثقافى واسع على التيارات الثقافية المعاصرة فى العالم، وخصوصًا بعد الحرب العالمية الثانية، فقال: كانت القسمة آنذاك واضحة بين القول برسالة الفن للفن، ورسالة الفن للمجتمع وقد كان ثمة من يدعو إلى الالتزام فى الأدب بصرف النظر عن شرطه الفنى، ويعده وليد العطف والرحمة للحق والمشاركة العاطفية،وذلك فى مقابل أدب (البرج العاجى) الذى هو وليد الانطواء على الانفس، والاستغراق فى الأنانية، ونضوب نزعات النخوة والمروءة. ويترتب على ذلك المعنى، أن الالتزام الأدبى بالمعنى الذى بشر به الاشتراكيون، كان يقتضى ضربًا من التماهى بين مقاصد العقيدة الفلسفية، والمقاصد الذاتية للكاتب، بحيث لا يتم الإبداع الحقيقى إلا بقدر كبير من تغلغل هذه الأفكار الاشتراكية إلى صميم كيان الكاتب ووجدانه الجمالى، وبذلك يصبح الفن موظفًا فى خدمة المجتمع، وتسقط دعوى الفن للفن التى بشر بها آخرون، لأنها تعزل فى رأيهم الفنان عن المجتمع والحياة، أو بالأحرى تفصل مادة الفن عن صورته.

وعن دور الدكتور القط فى هذه الأزمة يقول الشرقاوى: تجاوزت أعمال القط تلك الغربة المنهجية التى أشرنا إليها سلفًا، تجاوزت هذه الثنائية حول رسالة الفن الأدبى، وهى قضية كانت تشغل الرأى العام الأدبى، طوال القرن الماضى، غير أن ذلك لم يكن من قبيل إدعاء (الحياد الإيجابى) بين مذهبين متعارضين، أو محاولة للتوفيق والتلفيق المتكلف، سعيًا لسد الفجوة بينهما، كما فعل كثيرون، ولكن هذا التجاوز إنما نشأ سبيلاً فريدًا لإبتداع منهج خاص فى أعمال القط، يربط بين (الواجب) و(الجميل)، ويرى فى كل منهما صورة للآخر، إذ لا يتحقق معنى الجمال فى الفن عنده، إلا بإعلان قيم الحق والخير وكرامة الإنسان. وفى الوقت نفسه لا تكون لهذه القيم مكانة فنية، إلا فى إطار من الإبداع الجمالى، التى تبدو واضحة فى أعمال القط، كانت إسهامًا عميقًا فى توجيه التيارات الأدبية التى عرفناها فى النصف الثانى من القرن الماضى.

وفى نهاية كلمته، تحدث الشرقاوى عن الحيرة التى شغلت المثقفين والنقاد فى تلك الفترة، فقد وقعوا فى حيرة بين الخصوصية العربية، والعالمية الثقافية، وبين تقليدية التراث، وعصرية الرؤية الأدبية، تلك الحيرة التى استطاع القط تجاوزها، حيث جنب بهذا المنهج قراءة ذلك الاستقطاب العنيف حول نموذج التراث التقليدى بطابعه البلاغى، ونموذج الحداثة فى صورتيه الاشتراكية، والليبرالية، كما استطاع فى الوقت نفسه، أن يتجاوز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ذلك النموذج الأصولى فى رؤيته الضيقة، للعلاقة بين الفن والدين كما شاع عند عدد من النقاد المعاصرين.

تحدث آخرون، منهم محمد أبو دومة، الذى أشار إلى التوجه النقدى عند القط، متخذًا كتابه (الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر) نموذجًا لهذا، كما تحدث محمد زكى العشماوى عن القط ناقدًا، ينتمى إلى حضارات وثقافات متعددة، ملمًا بمذاهب النقد المختلفة، ونظرياته، مع عدم إغفال النظرة الموضوعية الشاملة التى تفسح وعيها لكل المعارف، مشيدًا بثقافته التى تؤهله لفهم العمل فهمًا كاملاً، وهى صفة من أهم صفات الناقد المعاصر قائلاً: «والنقطة الأخيرة فى مبادىء منهج ناقدنا الكبير أن يكون الناقد المعاصر على قدر من الثقافة تؤهله لفهم العمل فهمًا كاملاً، يشمل ما قد يلجأ إليه المبدع أو الكاتب من أجزاء الأساطير، أو الإشارات التاريخية، أو الأعلام، أو نواحى المعرفة المختلفة التى قد يتضمنها النص الأدبى.

أما محمد عبد المطلب، فقد أشار إلى الجلسة الأسبوعية التى يعقدها القط فى صباح كل جمعة، حيث يفد إليه محبوه وتلاميذه من عشاق الأدب عمومًا، والشعر خصوصًا هذه الجلسات التى كانت تنعقد فى «كازينو غرناطة» بمصر الجديدة، وكان القط ينفى دائمًا كون الجلسة ندوة أدبية، أو غير أدبية، وإنما يصفها بأنها جلسة حوار بين مجموعة من الأصدقاء.

قدم كل من مصطفى بيومى عبد السلام، ومنى طلبة، قراءات لأهم إسهامات القط. تناول الأول إسهامه النقدى فى كتاب «مفهوم الشعر عند العرب»، الذى يدور حول مفهوم النقد الشارح، ويعد دراسة فى النقد الأدبى من حيث طبيعته، وأهدافه، ومناهجه، بينما تناولت منى طلبة إسهامة الشعرى، من خلال ديوانه «ذكريات الشباب» الصادر عام ١٩٥٨، عن مكتبة مصر، القاهرة، وفيه أشارت إلى صقل موهبته الشعرية بالدراسة الأكاديمية للشعر ونقده، فصدر ديوانه عن رؤيا وجدانية، تعتد بالمثال، والتجربة العاطفية، والإدراك الذاتى للوجود، فقالت: انفرد عبد القادر القط بين شعراء الوجدانية برؤية أكثر وعيًا، وأقدر على تجاوز أزمة الاغتراب.

إن تكريم رائد من رواد الفكر والعلم والفن والأدب، لشىء رائع، يكشف عن الاعتزاز بالعلم والعلماء، ويعقد أواصر الحب والعطاء بين الأجيال، وبين الوطن وأبنائه.

فاتن أحمد حسين

متابعات
ندوات

بانوراما الانتفاضة الثقافية والإبداعية

الثقافة والإبداع لأى شعب من الشعوب و نبضًا، هو وعيها، هو مدى تفاعل تلك الشعوب بالأحداث أيًا كانت سياسية أو اقتصادية، والأدب هو النافذة الصادقة التى تنظر إلى تلك الأحداث فتتفاعل معها وتؤثر وتتأثر بها وتفرز مختلف الوان الإبداع والآن فى تلك الأوقات العصيبة المؤلمة على العالم الإسلامى والقبطى بل على كل قلب مؤمن يشعر بمدى عظمة تلك البقعة وجلالها - بعد كل مانراه يوميًا على شاشات التليفزيون والمحطات الفضائية من صور الشباب والأطفال الذين يُقتلون كل يوم برصاص الغدر والخسة، يقابلون وابل الرصاص بصدور عارية كأنهم يتمنون الموت وقد خرجوا له طلبًا للشهادة، فالموت فى سبيل القدس أصبح أقل شىء يقدمونه إليها والحياة أصبحت رخيصة لامعنى لها فى ظل وجود العدو الغاشم الذى يطأ بأقدامه النجسة محرماتهم وقدسهم (أولى القبلتين وثالث الحرمين) وكما قالت (فدوى طوقان) الشاعرة الفلسطينية:

من قلب الويل
يرتفع إليك انين القدس
رحماك اجز يا سيد عنا هذى
الكاس.

ويأتى شاعر العامية الكبير عبد الرحمن الأبنودى الذى القى الأوبرا المصرية فى تجمع جماهيرى كبير قصيدته الحماسية الرائعة (الموت على الأسفلت) والتى قال فى بدايتها رثاء رقيق لـ (ناجى العلى)

امابة .... وانتى تبرحى بالرحى
على مفارق ضحى
وحدك وبتعددى - على كل
حاجه حلوه مفقوده
ما تنسنيش يامه فى عدودة
عدودة من أقدم خيوط سودا
فى توب الحزن
لاتولولى فيهاولا تهللى
وحطى فيها إسم واحد مات

كان صاحبى يامه واسمه (ناجى العلى)

وقال عن (أطفال الحجارة) فى نفس القصيدة: -

الحجارة اللى فى رفح وف غزة
وف بيت لحم
وف بير زيت
ويافا - والخليل
والمدن كلها - مش هيه الحجارة
الحجارة اللى ف إيدين ثوار فلسطين الصغار
ماهيش حجارة - انا عرف الحجارة
ياما طوحنا حجارة - حجارتكم مش حجارة
ع الأقل: بتختلف عن الحجارة إللى فى شارعنا
زى ما شارعكم بيفرق عن شارعنا
الحجارة اللى فى شارعكم - كائنات نابضة وحية

نعم فالحجارة البسيطة التى بأيدى أطفال الانتفاضة بفلسطين حركت ضمير الأمة ووحدت الهدف وجمعت الهمم وأثارت النيران والمشاعر فى القلوب. نعم ياشاعرنا إنها ليست كأى حجارة!

* ثم يأتى الشاعر فاروق جويدة ليبعث (برسالة إلى شارون) وهو عنوان قصيدته التى نشرت بالأهرام فى نفس يوم انعقاد مؤتمر القمة العربى فكانت قصيدة صريحة وقوية ذات عبارات حادة نجد فيها شاعرنا ثائرًا غاضبًا على عكس عهدنا به فى قصائده الرقيقة الناعمة، ولكنها (القدس) وما فعلته الأحداث الدامية فى قلوب الشعراء فقال فى رثاء الطفل الشهيد محمد الدرة:

محمد يا شهيد القدس يا أملاً
مازال يحبو كوجه الصبح فى الظلم
يا درة العمر يا اغلى مباهجه
ادميتنا بالأسى والحزن والسقم
فى قبرك الآن بركان يحاصرنا
ويشتكى عجزنا المسكون بالنقم
يا صيحة من ضمير الحق اسكتها
صوت الضلال وكُهان بلاذمم
فى عينك الآن مصباح واغنية
لكل طفل برىء الوجه مبتسم
فكل نقطة دم انبتت حجرًا
قد يكسر القيد أو يهوى على صنم
فاهدأ صغيرى فإن القدس عائدة
مهما تمادى جنون الموت والعدم

وهناك قصيدة للشاعر **حلمى سالم** نشرت بجريدة (القاهرة)

وهى مقسمة إلى عشرة مقاطع ويعتبر كل مقطع قصيدة مستقلة بذاتها - فيقول فى إحدى مقاطع قصيدته بعنوان (الطائرات):

شوارع خالية من شوارعها
والخماسين نائمة فى الأسرة
والطائرات الصغيرة مرت
تخلخل هَس
الهواء على الأسطح الواطئه
شوارع خالية من شوارعها
والتجول ممتنع لسوى
عسس خائف
وليال تخبئ حلكتها فى البيوت
فرحت افتش فى صدر امى
عن الأمنيات القصية او
صيحة صائبة
ولكننى لم اكن اجتنى غير
اصداء موت ورائى

فالشعراء بحق هم كما رأينا هم

قلب الأمة ووعيها صرختها وقت الشدة والحزن وفرحتها وقت النصر والزهو فهاهم يتنافسون فيما بينهم فى إخراج إسهاماتهم الشعرية ونبضهم ووعيهم فى قصائد تعبر عن هذا فمن أعظم إنجازات الانتفاضة إنها ألفت بين القلوب وجعلت الجميع يلتفت حول هدف واحد وغاية واحدة وأمل ننشده جميعًا وهو عودة القدس وإنقاذها من التهويد وتحرير الأرض الفلسطينية من أيدى المتآمرين الغاشمين وبالطبع توجد مساهمات شعرية كثيرة راقية وجادة ولكنى أردت أن أذكر تلك النماذج لأوضح الانتفاضة فى عيون الشعراء وتلك النماذج على سبيل المثال وليس الحصر لأن حصرها جميعًا يحتاج مساحات كبيرة وإذا تركنا الشعر والشعراء وتجولنا فى صروح الثقافة وذهبنا إلى (المجلس الأعلى للثقافة) وندواته القيمة الجادة التى تناقش كل ما هو جاد وهام لإثراء الحياة الثقافية والأدبية فسنجد ثلاث ندوات خصصت عن (القدس) ففى ٢١/ ١٠/ ٢٠٠٠ عقدت لجنة الآثار ندوة عن (آثار المسجد الأقصى) وأعقبها فى ٨/ ١١ ندوة بعنوان (القدس مدينة عربية إسلامية) عقدتها لجنة التاريخ ورئيس الندوة د. جابر عصفور، د. عبد العظيم رمضان مقرر لجنة التاريخ وعقدت حلقة نقاشية شارك بها العديد من المختصين فى هذا المجال وفى ٢١/ ١١/ عقدت لجنة العمارة ندوة عن (مصر وإعمار القدس الشريف ومحاولات التهويد العمرانى)..

وننذهب إلى مركز لهناجر فسنجد نشاطه أيضًا تأثر بهذا الحدث (الانتفاضة الفلسطينية) فأقام ليلة فنية بالاشتراك مع (جمعية التضامن المصرية) أحياها من الفنانين عزة بلبع - فاروق الشرنوبى - احلام احمد بالاشتراك مع (كورال عباد الشمس) الفلسطينى ثم أقيم حفل خيرى لصالح (ضحايا القدس) واشترك من الفنانين :سوسن بدر - جميل راتب مع (كورال عباد الشمس) بالتعاون مع المركز الثقافى للفنون التشكلية أقيم معرض للفن التشكيلى وتم عرض لوحات للفنان الوزير فاروق حسنى وأحمد نوار وخصص إيراد هذا المعرض لشهداء الانتفاضة وهذا جهد مشكور لمركز الهناجر ورئيسته الأستاذة الدكتورة هدى وصفى.

وإذا ذهبنا إلى صرح الفن والإبداع (دار الأوبرا المصرية) سنجد مهرجان الموسيقى العربية التاسع وهو حدث موسيقى وفنى هام لفت الأنظار إليه منذ بدايته، وممازاد من أهميته تلك الكوكبة من النجوم من كافة البلدان العربية والأوربية والتى تأتى إلينا كل عام لأنها تدرك أهمية هذا المهرجان وكانت المفاجاة حضور (فرقة الفارابى) الفلسطينية التى أحيت حفلات فى المهرجان كما حضرت المطربة الفلسطينية سلمة وكم هى لفتة جميلة فلم تمنع الأحداث الفلسطينية والصمود العظيم من التواجد الفلسطينى فى هذا المهرجان، فعلى ما يبدو أن الإصرار والعزيمة والتواجد أصبح هو الشعار الفلسطينى على كافة المستويات والساحات.

وفى دار الأوبرا أيضًا وقبل إنتهاء مهرجان الموسيقى العربية بدأ مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الـ ٢٤ وأصبحت دار الأوبرا محط أنظار المهتمين بالغناء والموسيقى وفن السينما أيضًا فالحشود العربية والأجنبية تملأ أرجاء الأوبرا وقد قام حسين فهمى

رئيس المهرجان بجهد كبير فقد كان الدينامو القائم باستقبال الوفود المشاركة وتنظيم الدعوات والندوات ولم تفته أدق التفاصيل فى هذا العُرس السينمائى الدولى، وسنجد القدس وفلسطين فى قلب هذا الحدث بداية من أغنية الافتتاح (المسيح) والتى كتبها شاعرنا عبد الرحمن الابنودى منذ زمن ولكن عندما سمعها الحضور شعروا وكأنها كتبت فى تلك الأيام ثم تاتى فكرة (بدج القدس) والذى وضع على صدور كل ضيوف المهرجان وكم هى لفتة ذكية ورقيقة من إدارة المرجان

وقد قام الفنان حسين فهمى فى حفل الافتتاح بوضع بادج القدس على صدر الوزير فاروق حسنى عندما دخل للمسرح وشاهد الحضور وقد وضعوا بادج القدس على صدورهم. أما برنامج المهرجان فقد خصص فيلمين تكريماً لشهداء الانتفاضة، الفيلم الأول عن الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان إخراج ليانة بدر والفيلم الثانى بعنوان (الزيتون) رمز الطعام والنور والنار الرمز الفلسطينى الدائم.

وإذا بحثنا عن الموسيقى وهل تأثرت وتفاعلت مع هذا الحدث فسيجيب الفنان الصادق الرقيق نصير شمة بنعم، فالموسيقى أيضًا لها دور فى هذه البانوراما الفنية الشاملة فقد قام الفنان نصير شمة بإقامة عدة حفلات بدأها بحفلة اليونسكو فى ٢٠٠٠/٩/٢٦ وكانت بعنوان القدس وفى ٢٠٠٠/٩/٣٠ أقام حفلة فى أمستردام بنفس الأسم (القدس) وفى حفلته بالجامعة الأمريكية بتاريخ ٢٠٠٠/١٠/١٣ قام بعزف مقطوعة رقيقة بعنوان (للقدس رب يحميها) وقدمت أول مرة فى هذا الحفل ثم مقطوعة بعنوان (لو كان لى جناح) وأهداها إلى روح الشهيد محمد الدرة ثم مقطوعة بعنوان (تعاليم حورية)، وحورية هى والدة الشاعر الفلسطينى محمود درويش رمزًا للأم الفلسطينية، وفى مهرجان الموسيقى العربية قام بعزف ٤ قطع خاصة بالانتفاضة وبهذه المشاركة الموسيقية نجد أن الإبداع بمختلف أنواعه من شعر و غناء وندوات وأمسيات فنية وحفلات موسيقية قد عزف سيمفونية صادقة لم ينشز بها أحد ولم يعزف منفردًا أحد .

إعتماد كامل

تعليقات وردود

نازك ضمرة - عمان

ما دمنا لا نقوى

أصبحنا لانعرف حدود التابو لتنوع مصادره، أو لأن حدوده متحركة، والقارئ بل كل مواطن أصبح يعرف معظم الشيء عن كل شيء، ومع ذلك فإننى لست متأكدًا من أن الموضوع الذى أعرضه اليوم هو من التابو والمحرمات أم من الممكن أن يكون مفتوحًا للخوض فيه لى ولأمثالى.

صادقت خلال السنوات العشر الأخيرة وتواصلت مع أفراد أمريكيين ذكورًا وإناثًا، لكنهم فوق سن الخمسين، حاولت بكل ما أملك من معلومات وحقائق لكسب تعاطف فرد أمريكى مع القضية العربية، وكانت محاوراتى مع أفراد مسيحيين طبعًا، لأن اليهودى الأمريكى العادى مشبع بالحقد والتضليل، ولا أمل فى التحاور معه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما تشرح للإنسان الأمريكى عن معاناة الفلسطينيين والمخيمات والفقر والمرض والتشتت وعن معاناة الدول العربية المجاورة وبرامج التسلح وهدر الأموال بدل التنمية والتطوير، يشاركك محدثك الأمريكى بتفهم مشكوك فيه، يصدقك لكنك تلمح الشك فى عينيه وملامحه، لأن حديثك له ليس جزءًا من آلة الإعلام التى اعتاد على سماع ما تنفثه ليل نهار، وأن وجودك أمامه مخالفًا للأصدقاء الذين اعتاد على التعايش معهم فى الدراسة والعمل أو الزواج أو الترفيه أو العبث والإغراء واللعب أو مكان العبادة.

لكنك حينما تحدثه عن اغتصاب إسرائيل لأرض العرب واستبدال المهاجرين بيهود مجلوبين من أوربا أو شمال ووسط آسيا أو أمريكا، سرعان ما يقاطعك ويعاجلك برفضه فكرك قائلا أن فلسطين هى أرض الميعاد، أرض إسرائيل وقد وعدهم الله بذلك، وجميع كتبنا الدينية وكهاننا يعلموننا أن تلك الأرض هى أرض لليهود، بل إنهم شعبُ الله

المختار، ويضيف أكثرهم قائلاً: مع أننا لانوافقهم ولانتفق معهم إلا أننا لانستطيع أن نرفض لهم طلبًا أو نواجههم، فالكتب المقدسة تأمرنا أن نطيعهم وننفذ مايرغبون، وليس لنا خيار فى ذلك، تستطيع أمريكا أن تواجه وتعادى أى بلد أو شعب من أى دين أو جنس حتى لو كان مسيحيًا كما حدث فى العراق ويوغوسلافيا، أما أن نعادى إسرائيل فلن يصبح محل تفكير أو تدبير فى أمريكا.

والسؤال هو هل يعلم شريكى وجارى وابن بلدى العربى المسيحى بهذا؟ وإذا علموا فهل يستطيعون فعل الكثير فى المعابد واللقاءات الدينية فى كل مكان فى العالم، وأين مواقع تلك النصوص فى الكتاب المقدس وحدود مفهومها، وكيفية التعامل معها، وما هى حدود تطبيق تلك النصوص وإمكانية مواجهتها فى روما وفى المراكز الدينية المنتشرة فى العالم الواسع.

وأضيف إلى أن من حقنا أن نلوم علماء ومشايخ المسلمين على عدم تنبههم لهذه الأخطار والمفاهيم العقيمة أو المحرفة، وما الذى فعلوه لمواجهة تلك المقولات التى تفوق فى خطورتها كل أسلحة الدمار، ولماذا لانضع هذه المقولة أمام إخواننا المسيحيين العرب، وخاصة رجال الدين منهم لنتفق على منهج مفصل مدروس ومكرس للمواجهة المفتوحة. وننبه إلى أن الوقت ينفذ يومًا أمامنا وتحت أقدامنا لأن ذلك الخضوع الأمريكى لمغتصب تاريخنا ومستقبلنا معًا مع أعتى قوة عسكرية واقتصادية كاسحة هو مصيبتنا التى لاطاقة لنا عليها فى الزمن المنظور فلا أقل من أن نضع اليد باليد مسيحيين ومسلمين لتغير المنكر باللسان والقول والفكر مادمنا لانقوى على التغيير باليد. وللحديث بقية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعليق إبداع:

عندما وصل «إبداع» ما كتب الأستاذ نازك ضمرة، وهو كاتب فلسطينى يعيش فى الأردن، وسبق أن افسحت «إبداع» صفحاتها لإبداعاته القصصية، كان لابد أن يلقى الاهتمام شأن كل الآراء التى تصل المجلة.

والملاحظ أن الأستاذ نازك ضمرة عندما زار الولايات المتحدة الأمريكية، عمل على أن يتعامل مع الشعب الأمريكى، أو العقل الأمريكى، أو ما يمكن أن نسميه الرأى العام الأمريكى. ومعروف لنا جميعًا أن هذا العقل أو الرأى العام عاش لسنوات طويلة يقتات وعيه من المؤسسات الإعلامية الغربية المتأثرة بالآراء الصهيونية، مما جعل الأمريكى العادى يكون منحازًا دومًا لآراء إسرائيل، مهما بدا حكامها من عنصرية أو فاشية فى التعامل مع العرب، وأولهم الشعب الفلسطينى.

والغريب فى الأمر أن تنحو وجهة النظر الأمريكية ذلك النحو الأسطورى باعتبار أرض فلسطين هى أرض الميعاد. وكان لابد أن يسأل الأستاذ نازك ضمرة حاملى ذلك الرأى، وهل قضى الله فى التوراة، بأن تكون أرض الميعاد والعودة إليها لابد أن يكون فوق أجساد الفلسطينيين مسيحيين ومسلمين؟ هل تكون العودة بإتباع أخس الطرق فى التدليس، والتزييف والقتل، وهو ما يعترف به الآن مجموعة المؤرخين الشبان الجدد فى إسرائيل، رجوعًا إلى الوثائق الإسرائيلية بعد الإفراج عنها من الحكومة الإسرائيلية، وهل من الوصايا العشر التى أمر بها أو أوصى بها الله النبى موسى إباحة القتل، والاغتصاب، وشق البطون، وتهديم البيوت... وتدليس التاريخ، أو بناء ترسانة عسكرية بكل الأسلحة المحرمة دوليًا، ذرية، وجرثومية. إننا نظن يا أستاذ ضمرة - أن ما سمى بالصهيونية المسيحية، أو المسيحية الصهيونية هى التى تسود فى الإعلام الأمريكى. وما دام موصلى هذه الآراء من الصهاينة، فلا مانع من تطويع الدين للأهواء والأغراض التى هى فى جوهرها استعمارية. لأنه لم تخل - أبدًا - أرض فلسطين ولا الأراضى العربية من وجود «يهود» طوال التاريخ وقبل قيام إسرائيل ذاتها، التى أقيمت بتواطؤ من الدول الاستعمارية - إنجلترا - لكى تكون قاعدة ثابتة وعلى الأرض للدول الطامعة فى المنطقة، بعد أن تعود الجيوش المحتلة لأوطانها، حيث كانت كل الدول العربية تحت الاحتلال بعد سقوط دولة الخلافة وقبل سقوطها. ويمكن أن يكون اقتراحك السابق يا أستاذ ضمرة منهاجًا لرجال الدين الإسلامى والمسيحى خاصة فى لقاءاتهم ومؤتمراتهم فى الخارج، ومع رجال الدين فى العالم كله، حتى نخفف من عبء الدعاية الصهيونية.

التحرير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة باريس

عبد الرازق عكاشة

حول معرض الوحشيين:

ماذا فعل البحر.. بعقلاء الفنانين الفرنسيين؟

اقيم فى باريس فى متحف الفن الحديث فى الفترة من ٢٩ أكتوبر ١٩٩٩ وحتى ٢٧ فبراير ٢٠٠٠ معرض الوحشيين والمعرض يضم اضخم إنتاج فى تاريخ حركة الوحشين فى أوروبا: ماتيس - اندريه دوره - جافنسكى - مالونوفتش - إميل فيلا - كوبكا - كيس فان دوجن - جان سوسنز - ماكس يشتيلن - موريس دى فلامنك - ادور مانش - رؤول دفيه - اوكست شبوه - كموه - إكسيا - كاندنسكى - اميل نولد - زفاير سندور - سونيا دولانيه - جورج براك - كيرشنار - اوتر فرتز.

فى هذا المعرض ومنذ اللحظات الأولى حين نضع قدمنا فى داخل متحف الفن الحديث، نجد تفاعلا وجدانيا يجرى بسرعة شديدة بين ماتيس والجمهور خاصة فى تلك الأعمال المتوسطة والصغيرة الحجم والتى تالق فى إنتاجها بعيداً عن اللوحات الكبيرة التى ركز فيها على العناصر الزخرفية والتى تتناقض مع تكونى الشخصى.

فى لوحات ماتيس المتوسطة والصغيرة نكتشف قوة هذا الفنان الحقيقية حيث يجيد ماتيس التعامل مع المساحات اللونية ويذيب عناصر اللوحة فى هرمونى لونى عن طريق ضربات فرشاته الهادئة والمتلاحقة، الاختصارات والابتعاد عن اتباع حرفية المدرسة التاثيرية وتقاليدها، فى سبيل قانون شكلى جديد يؤسسه هو على نحو مزاجى خاص، فحين يلغى حدود كل المدارس الكلاسيكية ويتنازل عن المتعارف عليه فى قانون التشريح لرسم شخص محدد، الملامح، ويلغى ماتيس، هذه الملامح، بل ويجعل انحراف التكوين هو أساس العمل، فيرسم «يد» شديدة الصرامة فى البناء ثم يرسم الأخرى بانحراف مائة فى المائة، عن قصدية تعتمد التشويه الجميل، وحين يلغى الخطوط الأساسية السوداء ويركز على ضربات زرقاء وحمراء أو يصر على ترك جزء من اللوحة مكشوفا قصدا بذلك دلالة نورية مكثفة تغطى، ارضية العمل مستغنيًا فى أحيان كثيرة عن الألوان المكثفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فان اليكس فون جولانسكى «ألمانى»

من أعمال مالانوفتش

والمكتظة بها لوحات التاثيرين.ومستفيداً من البحث الفيزيائى لتحليل الألوان بطريقة أخرى مع الاعتماد على فكر أساسى فى عنصر التجديد عند رسم حدود للشكل المكون من خطوط سوداء قوية أو من لطمات ألوان أخرى تعتمد على طرق التلوين فى كشف أسرار العمل بين الظل والنور وسمك هذه الضربات ويلعب بمخيلة المتلقى، على أساس أن ماتيس ربما كان نحاتًا فى الأصل يجيد خلق هواء وفضاء للشكل المرسوم ليتنفس منه بعيدًا عن ملاحقته الخلفية، وبذلك يبتكر ماتيس وضعًا إنشائيًا قائمًا على معرفة بالقوانين المؤسسة وطريقة العبث بها وهو بلا شك صاحب مهارات كلاسيكية، لكنه يخفى كل ذلك خلف لحظات الابتكار الآنية مثلا حين يرسم خط أسود واضح يحدد معالم شخص منتصفه العلوى قمة فى الاتزان الكلاسيكى ومنتصفه الأسفل يعج بالاختزالات والاختصارات بل ولا يهتم إن كان وضع القدم متساويا او حتى متوازيا على خط واحد، لا يعنى محاولة ماتيس التخلص

من أعمال أرنست كشيدمن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من همـوم اللوحة مسـرعـا بفـضل معـاركـها الوجـدانية معـه، لكنها الأستاذية فى معرفة الأشياء وطريقة تلخيصها - وهنا اعترف مسجلا بأن **ماتيس** قبل هذا المعرض كان يثير التساؤلات العديدة لدى ويسبب حالة من القلق الناجم عن أنى انصرفت لمشاهدة أعماله الكبيرة والمزخرفة ولم أركز من قبل فى عبقرية هذه الأعمال المتوسطة والصغيرة والتى وضعت أسس كاملة لتغير شكل اللوحة الحديثة والمؤسسة فى أوروبا على أكتاف اثنين من أهم رواد الحداثة المعلم **سيزان** والثائر **ڤان جوخ** فإذا كانت أستاذية **سيزان** انعكست على **ماتيس** فى هذا المعرض فإن مدرسة **ڤان جوخ** بدأت واضحة المعالم عند قطب المعرض الثانى وهو **أندريه دوره**.

ماتيس يستقبل زوار المعرض بلوحة لنساء على شاطىء البحر، وهى لوحة فى الأصل نسخة من لوحة **سيزان** فى المرسوم الأصلى لكن فى المتغير اللونى تختلف وتتجدد بمعنى آخر عند **ماتيس** وتنحرف من التأثيرية إلى التنقطية الملونة.

كذلك **أندريه دوره** يستقبل جمهوره بلوحة للحقل هى نسخة من لوحة **ڤان جوخ** فى الشكل المباشر وتختلف فى الجوهر حسب المتغير اللونى والزمنى والوجدانى لكل منهم.

أندريه يغازل **ماتيس** يحاور ظلاله ويخاطب الهرمونى اللونى لعناصر النور الجادة عند معلمه ومرشده التقنى **ڤان جوخ** الذى يرد له اعتباره على طريقه

جوخ في المعرض الذى اقيم منذ فترة في متحف اورسى اندريه يرسم نفس المنظر الذى يرسمه ماتيس ويلون بنفس التقنية احيانا، لكنه يعلو بطبقات اصواته اللونية على ماتيس حتى يصل إلى مسامع جوخ، ثم يعود ويختصر ويختزل ويلغى الحدود السوداء بحثا عن نور حتى يحطم أسس الظلال ويبعد عن ماتيس وملاحقة الوحشية ويضرب الأرض باللون الاحمر والأصفر، ويلون البحر بالأخضر او البرتقالى ويلغى حدود الشكل والخطوط التفصيلية حتى ينتصر على العتمة ويبالغ فى رسم النور بحس هرمونى بسيط عالى الإحساس والمدهش فى لوحات اندريه و ماتيس التى تتصدر مدخل المعرض هو عدد لوحات البحر فهل هناك علاقة وثيقة بين الاستفادة من البحث الفيزيائى فى هذه الفترة عند نيوتين وما بعده وأن البحر هو اكثر الامكنة التى تنعكس عليها الوان الشمس ذات التراكيب التى تفكك الأشعة الضوئية؟ أم أن هناك علاقة حميمة بين المد والجزر سلمت فنانى فرنسا مفاتيح الحداثة والانتصار على المرسم داخل جدران المرسم المغلقة كما فعل التأثيريون الذين جذبهم شاطىء النورماندى، وكوبرى هونفلور الخشبى الذى رسمه، ڤان جوخ، او الشارع بصفة عامة وهذا البحر والشارع والكنيسة بمنظرها الخارجي مثل عناصر تحرير الفنان من أسر المرسم والانطلاق نحو الحياة والحب، فى الحقيقة ماذا فعل البحر بصفة خاصة فى أعمال اندريه، ماتيس ومجموعة الوحشيين بالمعرض أسئلة كثيرة تجيب عليها معظم الأعمال وتظل اعمال اندريه روده مفاجأة جيدة لمعظم زوار المعرض، خاصة تلك الأعمال التى تحمل تأثير ڤان جوخ المباشر والتى تسيطر عليها اللطمات القوية ذات الثورة والبحث الهرمونى.

اما موريس دى فلامنك العاشق الملون والذى يلعب على عناصر تناغم اللوحة وتطريب اللون متنازلا عن الأعراف السابقة، وسابحا فى اللون الأحمر ومشتقاته التى تكون عناصر النور، فى حين يظل اللون الأحمر الأساسى هو الظل مع لطمات خضراء صريحة والوان زرقاء تذوب فى اللونين الأساسيين الأحمر والأخضر كما يظل محافظا فى الاتجاه الاخر لعناصر اللون وهى عناصر الرسم على اشكالها الهندسية الرصينة ومناطق التفاصيل والمحاور والمداخل. فيها، على رغم وجود اهتمام يصل لحد المبالغة فى عنصر التلوين العالى الأداء. اما الفنان الآخر كيس ڤان دوجين فيركز على كثافة الألوان الدرامية والظلال فى رقصات الفلامنكو الأسبانى ويرسمها تطير وتحلق فى الفضاء، مع التركيز على الملامح الأصلية والالوان الحية فى رسم راقصات «تولوز لوتريك» لكنه يقترب من هذه الرقصات مركزا على النصف العلوى ومقدم دلالات قوية البناء فى عناصر التلوين والرسم..

چورج براك بعيدًا عن التكعيبية وفى احضان الوحشية:

اصبح اسم چورج براك مسجلا كماركة فى عقول النقاد و الجمهور العربى كأين أو مؤسس لمدرسة التكعيبية مع بيكاسو ولكن من شهد معرض سيزان عام ١٩٩٦ فى الجراند باليه يعرف أن الحركة التكعيبية استمدت شرعيتها من الأب الروحى المعلم سيزان وتأكدت عند براك وبيكاسو وليجيه.

المهم ان براك فى هذا المعرض يقدم بحثًا لونيًا مختلفا عن تلك اللوحات المشهورة له ويؤسس منظرا طبيعيًا وحشياً يعج بألوان الحياة، مستفيدا من رسم البحر والنساء العاريات مما تصل به إلى حد الوقوع المشهدى القريب من بونار وزوايا نسائه ويركز على مجموعة الألوان الحية والساخنة كطبيعة الوحشيين متخذا من اللون الأحمر عنصره الأساسى، لكنه لا يتركه هكذا وحيدا ينعم بالمساحات حين يدخل عليه الرمادى وبعض النقاط والضربات

المتلاحقه ومجموعة لوحات براك يمثل البحر فيها ٩٩٪ (تسعة وتسعون بالمائة) والنساء العارية واحد بالمائة، لذلك تبدو ملامح التقسيم الخطى المؤسس للتكعيب غير واضحة وإن كانت موجودة بطبيعة الحال.. **چورچ براك** ولد عام ١٨٨٢ وتوفى فى باريس عام ١٩٦٣ والتحق بكلية فنون باريس فى عمر ١٧ سنة (عام ١٨٩٩).

من **براك** إلى **أوتن فرتز** الذى ولد فى مدينة لوهافر عام ١٨٧٩ وعاش فى باريس حتى عام ١٩٤٩ و **فرتز** اتى إلى باريس عام ١٨٩٨ وقدم مجموعة أعمال تعتمد التناغم الراقص فى الخطوط اللينة واللولبية، التى تبدو فى حركة غنائية تداعب اللون و **أوتن فرتز** تقرب كثيرا من **براك** فى تلك الفترة ورسم الإثنين مناظر إنشائية واحدة لذات المنظر الطبيعى.

أما **كاندنسكى** فهو أستاذ الهرمونى وأحد علماء التشكيل المجددين فى أحشاء اللوحة الحديثة مع **چاكسون بولك، موندريان بولكلى** وغيرهم، من البلاد الروسية والمقاطعات المجاورة والمقاربة فكريا من روسيا **كاندنسكى** ولد فى موسكو ١٨٦٦ وتوفى عام ١٩٤٤ من عائلة غنية وترك روسيا عام ١٨٩٦ حين نذكر **كاندنسكى** يعنى أن الحضور اللونى القوى ذو التناغم السحرى فى عناصر التكوين وإلغاء المرسم من أجل خلق مساحات لونية حية تذوب فى بعضها، بدأ **كاندنسكى** من إذابة عناصر الرسم ثم انطلق إلى إذابة عناصر الأبعاد وها هو يعرض مع الوحشيين مجموعة ألوان الحياة والصرخة والبهجة، فإذا كان الفنان **مالانفتش** المجاور له فى القاعة يستمد وحشية من وضوح الخط الأسود الذى يجيد ألوان الحياة الصارخة فإن **كاندنسكى** يستمد وحشية من الهرمونى اللونى لتلك الألوان ويقول أحد النقاد عن أعمال مالانفتش إن النورماندى الفرنسية احتفلت بوحشية الفنان على طريقة استقبال المدرسة الروسية المهمة فى ذلك الوقت ١٩١١ مع ميلاد لوحة الفنان واسمها **برجونيا**، وهى إحدى المدن النورماندية بفرنسا عام ١٩١١ التى رسمها على ورق فى حجم ١٠٥ سم على ٦٩ سم، وكذلك لوحة **ناتاليا جورنشوف** التى رسمتها عام ١٩١٠ لفلاحى النورماندى فى وضع المصارعة تؤكد على تلك العلاقة الخاصة بين مدن النورماندى بشمسها الصيفية وبردها القارص فى الشتاء، والتى استمدت شرعية هامة فى لوحات هؤلاء الروس أما الفرنسى **فرانس كوبكا** فقد اعتمد على اللون البرتقالى القريب من الأصفر فى رسم شخوصه الناتئة مركزا على تصوير وضع تعبيرى محدد. كذلك فإن **ارنست كيرشنار** المولود فى عام ١٨٠٠ بفرنسا وتقارب لوحاته التعبيرين، لكنها تتغذى من قوة اللون الصارخ والواضح.

فى الحقيقة هذا المعرض يوضح كيف استفاد كل فنان من لون أساسى صارخ وحى، وخرج منه منطلقا إلى مجموعة لونية: **براك** يخرج بوعى فمن الأزرق المخضر البحرى والأصفر البرتقالى أما **ماتيس** فمن الأحمر والأخضر والأسود أحيانا، و **كاندنسكى** يعتمد درجات الأزرق والأحمر وغيرها من الألوان الحية، اللون حى صارخ عندهم جميعا حيث يؤسسون بهذه الألوان القوية والصارخة حركة فنية من أهم هذه الحركات التى ظهرت فى المدرسة الغربية، والذى لعبت فيه روسيا وفنانوها دورًا مهمًا فى هذه الحركة، وإن كان النقاد الغربيين يعتبرون **ماتيس** هو الأب الروحى لهذه الحركة، وهذا يتضح أيضًا فى تأثير **ماتيس** المباشر على **سونيا دولانيه**، وإن كانت أكثر منه صرامة وقوة فى البناء الخطى، خاصة فى لوحة «امرأة قوية» ١٩٠٧ المرسوم على مساحة مساحة ٩٢ سم على ٥٤،٥ سم **وسونيا**. هى فنانة روسية حضرت إلى باريس عام ١٩٠٥ وتزوجت من الغنى الفرنسى **دولانيه** وأصبح اسمها **سونيا دولانيه** كذلك يجب الا نغفل تأثير **ماتيس** على **موريس دى فلامنك** و **كيس دوجين**.

ARCHIVE

رسالة لندن

علي عبد الأمير

بغداد: من الوثيقة التاريخية إلى الوثيقة الإبداعية

صدر في لندن عدد جديد من مجلة «المسلة» التي يحررها العراقيون المغتربون، وقد خص هذا العدد الجديد من مجلة «المسلة» الثقافية العراقية، مدينة بغداد ومحمولاتها التاريخية والأدبية بملف حمل عنوان «بغداد: من الوثيقة الإبداعية» اعتبره مدير تحرير المجلة الشاعر **علي الأمير** «إطلالة على مشاهدنا الحياتية وصورة إنساننا العراقي حاضرة فيها، دلالة على الفعل والمغايرة والمواكبة وصياغة الأمل في إيقاع كاد الرعب والموت أن يطبعه بالكامل.. هو إيقاع الحياة في العراق منذ نحو ثلاثين عاماً أو أكثر».

وفيما كتب **عبد الأمير** في الملف «بغداد جماليات منسية»، معرفاً بجهد طيب للباحث والمؤرخ عباس بغدادي في كتابة «بغداد في العشرينات» ومتوقفاً عند تجربة المصور الفوتوغرافي الفنان **فؤاد شاكر** التي بحثت في عوالم بغدادية منسية، كانت هناك وقفتان في «أصل تسمية بغداد ومرادفاتها» الأولى اعتمدت قراءة في نشوء بغداد وتسميتها للباحث الآثاري الراحل د.علي مهدي توفي في دمشق أواخر الشهر الماضي) والثانية للباحث **عباس العلوي**.

وعن بغداد منظوراً مكانياً في الرواية العراقية كتب الناقد محمد **الجزائري** دراسة عن رواية «كم بدت السماء بعيدة» للكاتبة **بتول الخضيري**. كاشفاً من خلالها سطوة المكان البغدادي وحضوره عند الكاتبة التي عاشت الجانب الاخر من حياتها في لندن، وعن تحول بغداد كوثيقة تاريخية واجتماعية إلى رؤى تشكيلية كوثيقة إبداعية يكتب الشاعر والنا قد التشكيلي والرسام **هادي ياسين** مقالة بعنوان «صورة بغداد في الفن التشكيلي العراقي».

وتضمن العدد الثامن من «المسلة» التي يصدرها «الاتحاد العام للكتاب والصحفيين العراقيين» في لندن وكردستان مجموعة من

النصوص الشعرية والقصصية، ففي باب «شعر» نقرأ قصيدة «لعيني عروة وعفراء» للدكتور **محمود السيد الدغيم**. و«صيدلية الأبدية» للشاعر **نصيف الناصري** و«ما بقي من الإبريز» لـ **كريم ناصر** و«نظيفًا من الأرض» لـ **حاكم عقرباوي**.

وفي «قصص نقرأ: «أنا وبقية ابن بقي» للكاتب **محسن الرملي** و«الثروة» لـ **زياد عبدالله** و«جورية الجيران» لـ **سلام إبراهيم**.

وضمن «نوافذ» المجلة نجد قراءة في مراثي المنفى الشعري العراقي للكاتب **حسين علوان علي** اعتمد فيها على نماذج من نصوص سابقة نشرتها «المسلة» وثمة نص في المكان للقاص **زعيم الطائي** «الدعارة: هواء سنوات الماضي»، ويكشف التشكيلي **سعدي عباس** بابلي من خلال حوار أجراه معه في عمان **حيدر عودة** عن جوانب من التجربة التشكيلية العراقية المعاصرة.

وإذا كانت «المسلة» قرأت في بغداد، مؤشرًا تاريخيًا ومعاصرًا فإنها في زاوية «كتب» نشرت قراءة لكتاب الفنانة **نهى الراضي** «يوميات بغدادية» وقعها القاص **فيصل عبد المحسن** وعن كتاب الشاعر والناقد محيي الدين اللاذقاني «أبناء الحداثة العربية» يكتب الشاعر حكمت الحاج في الزاوية ذاتها معتبرًا جهد اللاذقاني «رؤية نافذة إلى مفهوم الحداثة»، وضمن «قراءة موجزة» هناك تعريف أولي بكتب «فن الغرافيك في الأردن» للفنان والشاعر **محمد العامري** و«نصوص مضادة: دفاعًا عن العراق» للكاتب **علاء اللامي** و«الجيش والسلطة في العراق الملكي» لـ **عقيل الناصري** وديوان «تحطيم الأصنام» للشاعر **جمال علي الحلاق** وديوان «فصول من كتاب الحب التونسي» للروائي **عبد الرحمن مجيد الربيعي** وديوان «بعيدًا عن هذا العالم» للشاعر **اكرم محمد**.

وحين غطت الرسائل الثقافية دول في المنفى العراقي: الأردن سوريا، كندا، إسبانيا، هولندا، الدانمارك، فإنها توقفت في تغطيتها مطولاً عند أحداث وظواهر ثقافية داخل العراق سواء أكانت في بغداد أم في كردستان.

وختم في «آخر الكلام» الشاعر **جمعه الحلفي** العدد الجديد من «المسلة» بكلمة حملت عنوان «في هجاء المثقف».

مجدى عبد الحافظ

المؤتمر الفلسفى الثالث بمدينة طرابلس

أقامت الجامعة اللبنانية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ الفرع الثالث، بالتعاون مع اتحاد بلديات: طرابلس والميناء والبداوى، المؤتمر الفلسفى الثالث تحت عنوان: الفكر الفلسفى العربى فى تفاعل العلوم والثقافات من شبلى شميل إلى أسئلة العلوم والتكنولوجيا، وذلك فى الفترة من (٨ ـ ١٠ مايو «أيار» ٢٠٠١م) بقاعة المؤتمرات بكلية الآداب بطرابلس. وحضره نخبة ممتازة من خيرة الباحثين والمتخصصين من لبنان، ومصر،وسوريا، والجزائر، والمغرب والأردن والعراق. والحقيقة فقد هيأ المنظمون منذ البداية لنجاح المؤتمر عندما وفروا له كل أسباب النجاح المادية والفكرية والتنظيمية، فقد كان التعاون تامًا بين اللجنة المنظمة التى قادها د. احمد الأمين، ود. ادونيس العكرة وبين إدارات الجامعة بداية من رئيسها د. إبراهيم قبيسى وعميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية د. جوزيف لبكي، واتحاد بلديات الفيحاء بقيادة العميد سمير شعرانى ومدير الكلية للفرع الثالث د. حسن يحيى، ورئيس القسم د. وفاء شعرانى. الذين بذلوا أقصى طاقة من أجل تهيئة كل الأجواء للمشاركين مما كان له تأثير طيب على الأداء، كما انعكس على الروح العامة التى سادت أجواء المؤتمر.

استطاع المنظمون باختيارهم للموضوع «ضرب ثلاثة عصافير بحجرواحد»، وذلك عندما وضعوا أيديهم على أهم ما يشكل الفلسفة فى المستقبل: (العلوم والتكنولوجيا)، وعندما استطاعوا تسليط الضوء على شخصية من أهم الشخصيات التى اثرت الفكر العربى، الا وهو : شبلى شميل الذى يظل شخصية متفردة فى تاريخ الفكر العربى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والذى ظُلم حيًا

وميتًا، فقد خاض نضالاً شرسًا خلال حياته ضد الظلاميين وأنصار الجمود والتقليد، لذا عانى فى حياته جحود أهل عصره وأبناء زمانه، رغم أن ما كان يسعى إليه هو إحداث رجة عنيفة فى أذهان معاصريه علها توقظهم من سباتهم الذى طال، ليصبحوا قادرين على الدخول فى العصر، ومقارعة الأمم المتقدمة. ومع أهميته فلم تكرس دراسات بالقدر الكافى لفلسفته وأفكاره، حيث تعرض له أغلب من تحدثوا عن تاريخ الفكر العربى لكى يحظى ببضع صفحات أو على الأكثر بفصل فى كتاب. والدراسة الوحيدة التى تعرضت لحياته وفكره كُتبت باللغة الفرنسية كتبها جورج هارون وصدرت عن مطبوعات الجامعة اللبنانية، ولكاتب هذه السطور ملاحظات عديدة حولها، سنوردها فى كتابنا الذى سيصدر قريبًا تحت عنوان: «شبلى شميل بين الحقيقة والتطور» والذى هو بصدد الطبع الآن.

وقد نجح المنظمون أيضًا عندما استطاعوا ربط إشكاليات الماضى العربى الفلسفية بإشكاليات العالم الراهن بحيث وضعوا المؤتمرين أمام تحدٍ حقيقى: بين الإجابة على أسئلة النهضة العربية المجهضة أواخر القرن الـ ١٩ وبدايات القرن العشرين، وبين استيعاب التداعيات الجديدة التى أفرزتها علوم العصر الراهنة والهندسة الوراثية والبيئة وثورة الاتصالات والمعلومات.. إلخ).

والتحدى هنا يكمن فى الإجابة على السؤال: كيف يمكن أن يكون لنا تفاعل خلاق مع هذه التداعيات، فى الوقت الذى لابد من أن نستوعب ما يسميه كاتب هذه السطور «فارق التوقيت التاريخى» بيننا وبين الغرب؟

ARCHIVE

هكذا استطاع شميل أن يفرض نفسه وبقوة على طاولة البحث باعتباره من الطليعيين العرب الشوام الذين عاشوا فى مصر، ففهموا أهمية العلم ودوره فى تثوير المجتمع، والانتقال به من جمود التقليد، إلى الآفاق الرحبة بلا حدود للتطور وتحقيق النهضة المأمولة لمجتمعه العربى.

وحاولت جلسات المؤتمر الست أن تغطى هذا الموضوع الهام، ففى الجلسة الأولى وكانت تحت عنوان: (شبلى شميل بين الفلسفة وأسئلة العلوم)، وترأسها الدكتور ناصيف نصار حاول المتحدثون الثلاثة من خلال التحليل والنقد تقديم صورة بانورامية تستوعب هذا الموضوع لدى شميل. فأبرز المتحدث الأول - كاتب هذه السطور - مفهوم الحقيقة لديه، فطالت المداخلة لطبيعة الحقيقة وماديتها ودوافعها، ثم علاقتها بالعلم ونظرية التطور وتعريفها، كما تطرق لنقد شميل للعلوم، وإلى معرفة الحقيقة التى استندت لديه على الحس والعقل. وفاض المتحدث الثانى الدكتور يوسف سلامة من جامعة دمشق فى موضوع: (الإنسان ومكانته فى فلسفة شبلى شميل).

وتركزت المداخلة الثالثة للدكتور الزواوى بغورة من جامعة منتورى بالجزائر على البحث فى الآليات والتطبيقات للنموذج البيولوجى لدى شبلى شميل.

تراس الأول منها الدكتور هادى فضل الله، وتحدث فيها الدكتور محمد وقيدى من جامعة محمد الخامس بالمغرب عن الأبعاد النظرية والاجتماعية والأخلاقية للعلم، فتحدث عن موضوعية العلم الدقيق

الذى يصف الواقع، مؤكدًا أن الثورة العلمية فى القرن العشرين هى ثورة علمية تقنية تسعى إلى تحقيق شروط العلم فى مجتمعاتنا. وقدم الدكتور السيد نفادى من جامعة القاهرة (فرع الخرطوم) تحليلاً عميقًا حول الصلة بين الفلسفة والعلم والتكنولوجيا. وفى الجلسة التى حملت نفس العنوان فى اليوم التالى وترأسها الدكتور محمد وقيدى، تحدثت الدكتورة عاهدة طالب الأمين من الجامعة اللبنانية، حول الهندسة الوراثية والإنسان مستعرضة بشكل تفصيلى هذا الجانب المعقد، خاصة فى بعديه الدينى والأخلاقى. كما تحدث الدكتور عبد العزيز الدواى من جامعة محمد الخامس بالمغرب حول الفكر الفلسفى العربى فى زمن ثورة الهندسة الوراثية والمعلومات، مستعرضًا التحديات المفروضة على هذا الفكر فى الزمن الراهن. وحاول الدكتور ماهر الشريف الباحث بالمعهد الفرنسى للدراسات العربية بدمشق أن يقرأ قراءة راهنة لموقف شبلى شميل من الفلسفة وعلاقتها بالعلم، وخلصُ إلى أن رؤية شميل للعلم كانت رؤية ساذجة. وفى الجلسة الرابعة التى حملت نفس عنوان الجلسة الماضية وهو: (شبلى شميل بين الفلسفة وأسئلة العلوم) وترأسها الدكتور أدونيس العكرة تطرق الدكتور احمد برقاوى من جامعة دمشق مرة أخرى إلى مقارنة العلاقة بين العلم والفلسفة متخذًا شبلى شميل نموذجًا، وأوضح استعانته بالعلم والديمقراطية لإعادة إنتاجهما فى الشرق، حيث ارتأى شميل أن الدين هو علة تخلف الشرق، ومن ثم استعان بالوعى العلمى للانتصار على الدين.

وعالج الدكتور مصطفى حنفى من جامعة تطوان بالمغرب ابستمولوجيا المعلوم والمجهول - كما أسماها - فى تطورية شميل، بحيث وضع العلم الطبيعى فى باب المعلوم، بينما وضع الخطاب الدينى والميتافيزيقى - اللاهوتى فى باب المجهول لدى شميل. وحاول د. طلعت الأخرس من الجامعة اللبنانية أن يضع شميل بين مخالفيه عند رصده لبعض النقاشات الخلافية التى كان شميل طرفًا فيها ليؤكد على شرعية الاختلاف وحرية التعبير. وفى الجلسة الخامسة التى رأسها د. احمد برقاوى وكانت تحت عنوان: (شبلى شميل والمجتمع)، تحدث الدكتور على حمية من الجامعة اللبنانية حول ناموس التكافؤ والتكامل فى الطبيعة والاجتماع والسياسة، وهو القانون الذى رد به شميل على قانون الصراع من أجل البقاء والانتخاب الطبيعى الداروينى والذى ينطبق على العالم البيولوجى. كما قدم الدكتور عبد الأمير الأعسم من جامعة بغداد موضوعًا حول الأخلاق الطبيعية عند شبلى شميل. وفى الجلسة السادسة والأخيرة والتى عالجت الفكر الفلسفى العربى وأسئلة العلوم وترأسها د. عبد الأمير الأعسم، تحدث الدكتور حسن حنفى من جامعة القاهرة حول الوافد والموروث فى التكوين الفكرى لـ شبلى شميل وخلصُ إلى أن نسبة الموروث فى أفكار شميل تفوق نسبة الوافد الغربى، وبالتالى يصبح شميل من خلال هذه النظرة كأنه سلفى! وتعرض د. جورج كفورة للعقل العلمى لدى شبلى شميل والذى حصره فى الاستقراء والتنوير. هذا وقد أعقب كل جلسة مجموعة من النقاشات النقدية من المشاركين فى المؤتمر كانت غاية فى العمق والجدية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com